THE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

A15
R.C
406 pag

ESTUDIOS

DE

HISTORIA LITERARIA

DE ESPAÑA

POR

D. EMILIO COTARELO Y MORI

de la Real Academia Española.

MADRID

IMPRENTA DE LA «REVISTA ESPAÑOLA»

Ferraz, 62, bajo izqda.

—

1901

ESTUDIOS
DE HISTORIA LITERARIA DE ESPAÑA

I.

OBRAS DEL MISMO AUTOR

El Conde de Villamediana. *Estudio biográfico y crítico con varias poesías inéditas del mismo.* Madrid, 1886, 4.°, 6 pesetas.

Tirso de Molina. *Investigaciones bio-bibliográficas.* Madrid, 1893, 8.°, 3 pesetas.

Vida y obras de Don Enrique de Villena. Madrid, 1896; 8.°, 2 pesetas.

Estudios sobre la historia del arte escénico en España. I. María Ladvenant y Quirante, *primera dama de los teatros de la corte.* Madrid, 1896, 8.°, 2 pesetas.

Estudios sobre la historia del arte escénico en España. II. María del Rosario Fernández *(la Tirana).* Madrid, 1897, 8.°, 3 pesetas.

Iriarte y su época. *Obra premiada en público certamen por la Real Academia Española, é impresa á sus expensas.* Madrid, 1897, 4.° mayor, 15 pesetas.

El supuesto libro de las Querellas *del Rey Don Alfonso el Sabio.* Madrid, 1898, folleto en 4.° (agotado).

Discurso de ingreso en la Real Academia Española. Sobre las imitaciones castellanas del *Quijote.* (No se ha puesto á la venta.)

Don Ramón de la Cruz y sus obras. *Ensayo biográfico y bibliográfico.* Madrid, 1899, 4.° mayor, 10 pesetas.

Cancionero de Antón de Montoro *(el Ropero de Córdoba)*, poeta del siglo xv. Publicado por primera vez con prólogo y notas. Madrid, 1900, 8.°, 4 pesetas.

PRÓXIMAS Á SER PUBLICADAS

Estudios de historia literaria de España. Tomo ii.

Isidoro Máiquez *y el arte escénico de su tiempo.*

Se hallan de venta dichos libros en las librerías de Suárez (Preciados, 48) y Señora Viuda de Rico (Travesía del Arenal, 1) Madrid.

860.9
C825e

ESTUDIOS

DE

HISTORIA LITERARIA DE ESPAÑA

POR

D. EMILIO COTARELO Y MORI

de la Real Academia Española.

TOMO I

El supuesto libro de las QUERELLAS del Rey D. Alfonso el Sabio.—El Trovador Garci-Sánchez de Badajoz.—Otro imitador de Cervantes en el siglo XVIII.—Las imitaciones castellanas del QUIJOTE. (Discurso de recepción en la Academia Española.)

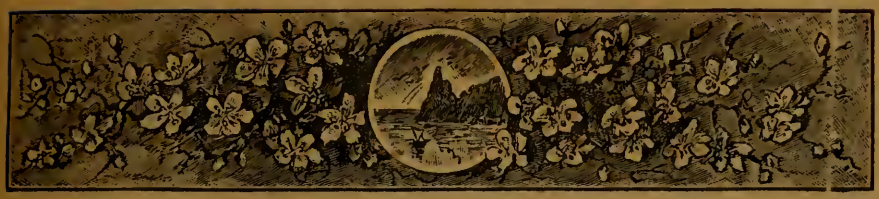
MADRID
IMPRENTA DE «LA REVISTA ESPAÑOLA»
Ferraz, 62, bajo izqda.

1901

ADVERTENCIA

Los trabajos que contiene el presente volumen fueron publicados en diferentes revistas; pero, como á mi juicio, encierran noticias histórico-literarias de alguna curiosidad, me permito someterlas de nuevo y reunidas á la benevolencia de los entendidos.

THE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH



El supuesto libro de *Las Querellas* del rey D. Alfonso *el Sabio* *

I

Con motivo de ocurrírsele á un escritor americano dar á sus lectores la broma pueril é inofensiva de suponer haber hallado y publicar algunas coplas nuevas, ó no conocidas, é inéditas del tan célebre como imaginario *Libro de las Querellas* atribuido al Rey D. Alfonso X de Castilla [1], y coincidir esto con las explicaciones doctrinales que acerca de dicho Rey pronuncia en el Ateneo de Madrid el insigne académico don Marcelino Menéndez y Pelayo, ha vuelto á suscitarse entre algunos aficionados la cuestión de existencia de aquel famoso libro y autenticidad de los fragmentos que de ordinario se citan como á él pertenecientes.

El Sr. Menéndez y Pelayo, manteniendo la opinión ya generalmente recibida entre los doctos, negó redondamente, co-

---

* Artículo publicado en la *Revista Contemporánea* de 30 de Abril de 1898.

1. *Revista nacional de Literatura y Ciencias sociales*, Montevideo, 10 de Noviembre de 1897. Son ocho coplas de arte mayor semejantes á las dos ya conocidas, y precedido todo de unas observaciones crítico-históricas tomadas en lo esencial de la *Historia crítica de literatura española*, de D. José Amador de los Ríos.

mo ya había negado antes, la legitimidad de toda rima no gallega que se adjudique al hijo de San Fernando, y muy especialmente de los dos trozos poéticos que hoy, involucrando cosas enteramente distintas, se dan como parte de toda una colección de versos, en que el gran monarca, autor de las *Partidas*, lamentó el abandono general á que, en sus últimos tiempos, le redujo la rebelión de su hijo D. Sancho *el Bravo*. Á este presunto cuerpo de elegías políticas y domésticas es á lo que se bautizó con el nombre harto expresivo de *Libro de las Querellas*.

Pero ¿en dónde está ese libro?—Nadie lo ha visto.

¿Cómo pudo, pues, tomar crédito y hacerse general la idea de su existencia y contenido?

Es tal la facultad de difundirse y arraigar que tiene el error que, así como para su admisión no requiere grandes esfuerzos en quien tal intente, en cambio, al que trata de extirparlo se le exigen al momento las pruebas que no se consideraron necesarias al introducirlo, con lo cual viene á invertirse el orden de los preceptos ordinarios del buen discurso. Lo sucedido en el caso presente es demostración palpable. A un escritor de la última mitad del siglo XVII, bien conocido por varias falsificaciones de semejante índole, antójasele cierto día asegurar que el Rey Sabio había escrito un *Libro de las Querellas*, copiando un leve fragmento de él, pero sin decir en dónde aquirió tal noticia; y en vez de pedirle las pruebas de tal aserción, eruditos de sus mismos días aceptan como buena la especie y la repiten en sus obras para que corra y circule entre los demás escritores. Aparece más tarde otro autor que en sus lecturas tropieza con un nuevo trozo poético en el que se supone al mismo Rey hablando en propia persona, y desde luego asegura igualmente que el tal fragmento lo es del no conocido *Libro de las Querellas*, aunque ni el más remoto parecido tenga con el primero. Pero llega un día en que la crítica imparcial niega que tales obras sean del autor de las *Partidas*, y al momento se le piden *las pruebas*.

Las pruebas de que Alfonso el Sabio no escribió un libro nombrado *Las Querellas* no pueden darse, como no pueden

darse las de que no escribiese otro con el dictado de *Las alegrías,* ó con cualquiera de los infinitos títulos que suelen llevar los libros. Pero debe estimarse en este caso como harta prueba *la falta de ellas* en los que se empeñan en sostener la existencia de aquella obra. No basta ciertamente presentar dos insignificantes coplas diciendo ser parte del supuesto libro; entre otras razones, porque pudiera muy bien suceder que tales versos fuesen compuestos en el siglo en que vivió Alfonso X y no ser suyos, ó que no perteneciesen al consabido libro, extremos ambos que exijirían nuevas y especiales demostraciones.

Pero concurren tales circunstancias en el asunto del llamado *Libro de las Querellas,* que nada hay que conceder ni suponer; no sólamente no existen pruebas de la afirmativa en esta cuestión, sino que las hay (y sobradas) para negar la autenticidad de todo lo que se anuncia como parte intégrante del pretenso poema elegiaco. Y para lograr, si podemos, que de una vez acabe la inconcebible ceguedad de muchos en este *imbroglio* histórico-literario, haremos un breve resumen de su origen y desenvolvimiento.

II

En el año de 1663, D. José Pellicer de Osau y Tovar, grafómano infatigable, autor de más de 200 obras, algunas muy voluminosas, y el catálogo de las cuales, hecho por él mismo, forma un volumen de 394 páginas en 4.°, imprimió en Madrid un tomo [1] de genealogía, particularmente destinado á ensal-

1. *Informe | del origen, antigvedad, calidad, i svcesi´n | de la excelentissima casa de | Sarmiento de Villamayor, | y | las vnidas á ella por casamiento: escrito á instancia del Excelentissimo señor |*

zar la familia española que lleva el apellido Sarmiento. Era la ocasión de componer este libro la de entrar de canonesa en un monasterio de la ciudad de Mons D.ª Leonor de Gante, hija de cierto príncipe flamenco ó inglés llamado D. Felipe Baltasar de Gante y de su mujer D.ª Luisa Enríquez Sarmiento y de Luna. Por la parte de Enríquez y Luna que la canonesa pudiese tener parecería demasiado clara su nobleza; no así por la de Sarmiento, y de ahí que Pellicer se esforzase en buscarle antigüedad y grandeza.

Y, en efecto, acudiendo á lo que por entonces constituía un lugar común de los genealogistas, empezó por derivar dicha familia de aquél infante D. Ordoño, *el Ciego*, hijo de Fruela II, Rey de León, que consta tuvo muchos hijos cuya descendencia se desconoce, oscuridad tentadora para los que padeciesen necesidad de antepasados de sangre régia. Quedaba un segundo extremo, cual era emparentar á los Sarmientos con otras familias ilustres, cosa no muy fácil de ejecutar con la mayor parte de las existentes á la sazón, porque tenían aun sus archivos íntegros y bien deslindados sus parentescos. Entonces se refugió Pellicer en la memoria de otras dos familias, en su tiempo famosísimas, pero ya extinguidas: la de los Azas, que figura mucho en nuestras antíguas crónicas y diplomas, y la de los Villamayores, que justamente alcanza su apogeo en el reinado de Alfonso X.

Los Sarmientos, pues, proceden de los Aza, pero como el nombre no se adapta si no se trae por conducto menos noble, cual era la línea femenina, acude el genealogista á otro expediente también usual entre sus colegas. Un individuo de la familia de los Azas tenía por costumbre llevar en el arzón de

---

D. Felipe Baltasar de Gante, | cavallero del orden del toyson de oro, | príncipe, i conde de isinghien, | gentilhombre de la camara de sv magestad, | i su governador, i capitan general | del dvcado de gveldres. | Por | Don Ioseph Pellizer de Ossav i Tovar, Cavallero del Orden de Sant-Iago, | Señor de la casa de Pellizer, i de Ossav, | Cronista Mayor de su Magestad, | i de su Consejo. | En Madrid, año de MDCLXIII.—4.°, de 129 hojas incluso el frontis.

la silla de su caballo un manojo ó haz de *sarmientos* secos; y era su estratagema ó ardid de guerra encenderlo y pegar con él fuego á todo objeto combustible del campo enemigo, por lo que le llamaban *el del sarmiento* ó *de los sarmientos*. En una de las más solemnes ocasiones que registra la historia de España (este carácter de excepcional no podía faltar al momento de realización del hecho), en el supremo instante de la batalla de las Navas de Tolosa, *el de los sarmientos* prende fuego á sus vegetales y quema *todos los víveres* de los mahometanos, contribuyendo por tan poderoso y extraño modo á su vencimiento. Hazaña de tal entidad fué bastante, según Pellicer, para que aquel caballero, que antes se llamaba Rodrigo González, cambiase su nombre por el de *Pedro Ruiz Sarmiento*, con que fué conocido en adelante.

Emparentó luego esta familia con la de Villamayor y fueron todos unos en términos de usar indistintamente ambos apellidos. Y ahora, puesto que llegamos al nudo de la cuestión, dejaremos un momento al propio Pellicer la palabra.

«El señor Rey D. Alonso el Sabio, siendo Infante, sacó de pila á D. Alonso García de Villamayor, que después fué Adelantado mayor de Murcia y de la frontera, y le dió el estado y villa de Sisamón, que tenía en empeño de D. Nuño González, señor de Lara. D. Diego Pérez Sarmiento, señor de esta casa y estado, mereció por su rara fidelidad y servicios que el Señor Rey D. Alonso el Sabio le hiciese tan grande honra como la de inscribirle su *Libro de las Querellas,* en que se lamentó de los Grandes y Ricos Omes que le habían dejado y seguían al señor Rey D. Sancho Quarto, su hijo, y comienza así:

A Tí, Diego Perez Sarmiento, Leal
Cormano, ê Amigo, ê Firme Vassallo
Lo que â Mios Omes de cuita les callo,
Entiendo dezir plañendo Mi Mal:
A Ti, que quitaste la Tierra ê Cabdal
Por las Mias Faciendas en Roma, ê Allende
Mi Pendola Buela, escochala dende,
Ca grita Doliente con Fabla Mortal.
Como yaz solo el Rey de Castilla

Emperador de Alemaña que foe,
Aquel que los Reyes besavan el Pie
E Reynas pedien Limosna ê Mancilla:
El que de Hueste mantuvo en Sevilla
Cien Mil de Cavallo, ê Tres doble Peones
El que acatado en lexanas Naciones
Foe por sus Tablas ê por su Cochilla.» [1]

Esta es la *primera,* nótese bien, la *primera* mención que se hizo del *Libro de las Querellas,* y ésta la *primera* forma en que se publicó el supuesto fragmento de él [2]. El interés pe-

1. Hemos reproducido exactamente las coplas, según las imprimió Pellicer (folio 22 vuelto de su *Informe),* pues con el pretexto de *corregirlas* suelen copiarse con graves alteraciones, á fin de hacerlas más *antiguas* ó menos inverosímiles en algunos extremos, como el de tener el Rey *cien mil* caballos en Sevilla, que se dejan reducidos á *diez* mil. En tiempos de Pellicer había muchos miles de caballos españoles en Flandes, en Italia, en América, y por eso no vacilaba en emplear cifras abundantes.

2. D. José Amador de los Ríos, en su *Hist. crít. de la lit. española,* tomo III, página 521, asegura equivocadamente que «el primero que imprimió el fragmento citado de las *Querellas* fué, no obstante, Alvar Gutiérrez Torres de Toledo en un libro muy raro, publicado á fines del siglo XV, poniéndolo como prosa: Garibay lo trasladó de allí á su *Compendio historial*».

En cuanto al primer punto, y aunque Ríos no dice cuál sea esa obra de Alvar Gutiérrez Torres, claro es que se refiere á la siguiente, *única conocida* de este autor: *&l sumario de las marauillosas y espantables cosas que en el mundo han acontescido.* (Al fin:) *Fué impresso en la imperial ciudad de Toledo, por Remón de petras impressor de libros. Acabose á veynte dias del mes de Deciembre. Año de mil y quinientos y veynte y quatro años.*—4.º; gótico; sin foliación; signaturas a-q, todas de á ocho hojas. Va dedicado á D. Alonso de Fonseca y Acevedo, Arzobispo de Toledo, y al principio lleva una especie de índice que da idea del contenido de este raro y curioso libro. «El sumario de la hystoria general de las maravillosas y espantables cosas que en el mundo han acaescidas. Juntamente con algunos fechos de caualleros: reyes y emperadores que en diversos tiempos han sido: así en España como en las otras provincias

culiar de la familia estaba satisfecho: origen real, afinidades escogidas, altos hechos, lealtad acrisolada y hasta la altísima honra de que el Rey más letrado de España, *el Sabio* por antonomasia, dirijiese á un Sarmiento la expresión más íntima y exquisita de sus dolores. Pero ¿estaban igualmente respetados los fueros de la verdad histórica?

Pellicer se calla prudentemente la fuente en donde bebió sus noticias; y eso que una obra desconocida del Rey Sabio, y poética y castellana, era cosa demasiado importante para que

---

del mundo: compilado de libros de muy famosos auctores. Y el breue compendio de las grandes operaciones y utilísimos efectos que obra el astrología. E la prouechosa y muy cierta declaración que se ha de tener acerca d'las opiniones que en el año de mil y quinientos y veynte y tres fueron escriptas. E finalmente se pone el muy sano y verdadero consejo que los theologos y prudentes astrologos han de dar á los pueblos: quando temen por la significación de las estrellas que algunos grandes accidentes dañosos han de venir en el mundo. *Compuesto todo por el muy noble auctor Aluaro gutierres de Torres de Toledo.*»

Es una colección de casos raros y patrañas de todas clases, colegidos de autores latinos y nacionales, dominando en los cuentos la nota terrorífica: destrucción de ciudades, terremotos, batallas sangrientas, muertes con violencia, casos estupendos, como el de «mujeres que se tornaron hombres y gallinas gallos», el de «la doncella criada con ponçoña que mordiendo mataba los hombres», «peleas de culebras», «el sol en el cielo visto de noche», «el espantable caso del mancebo desposado», horrores de todo género. Una buena parte del tomo la llena también la historia de los Reyes de España desde San Fernando. Al folio *m* empieza el *breue compenpendio de las alabanças del astrologia*, no menos curioso que el anterior.—Pero en ninguna parte de este libro se halla el fragmeuto poético que dice Ríos: lo que hay son otros versos, un romance, de que hablaremos luego, alusivo también al Rey Sabio, lo que quizás explique la confusión y error de aquel erudito.

Y en cuanto á que Garibay trasladase á su *Compendio* las dos coplas de las *Querellas* es también inexacto: lo que Garibay copió fueron los mismos versos que Gutiérrez de Torres, de los cuales, para no incurrir en el propio desorden que el autor de la *Historia de la literatura*, hemos de tratar oportunamente.

no se la salvase del olvido en que de nuevo vendría á caer si no se determinaba el archivo ó biblioteca que la poseía. No dice una palabra más sobre ello: no es cierto, pues, como asegura un escritor moderno, que hubiese visto diversas copias antiguas del fragmento que trascribe.

Veamos ahora los caracteres de falsedad que éste tiene; primero bajo el aspecto histórico, empezando por el héroe á quien se dedica.

Diego Pérez Sarmiento (si realmente existió este personaje en tiempo de Alfonso X) no sólo no era su primo carnal, que esto, por lo menos [1] quiere decir *cormano,* pero ni aun pariente suyo. Esta familia (muy señalada más adelante) no empieza á sonar en las historias y crónicas de España hasta la época de D. Pedro *el Cruel,* precisamente con un Diego Pérez Sarmiento á quien el Rey hizo adelantado y frontero en Ágreda, en premio de haber abandonado en Toro el partido de su madre y hermanos, si bien luego se pasó otra vez á la facción de D. Enrique de Trastamara. Ni en la *Crónica de Alfonso X,* ni en la *de Sancho IV,* ni en la *de Fernando IV* se nombra á tal Sarmiento, ni en los infinitos privilegios y demás diplomas de estos tiempos aparece confirmando, ya por sus empleos ó por su carácter de ricohombre. Sólo en la *Crónica de Alfonso XI* se menciona en el año 1326 á un caballero llamado Garci Pérez Sarmiento, vasallo de D. Juan el Tuerto y muerto con él de orden del Rey; y luego, en el año 1331, un Pero Ruíz Sarmiento y otro Garci Fernández Sarmiento, armados caballeros en las fiestas de la coronación de dicho Alfonso XI y después de esta brevísima mención, nuevo y completo silencio en el resto de la *Crónica.* Ni en la descripción de la batalla del Salado, donde se enumeran tantos caballeros, ni en la muerte del Rey y nuevo orden de cosas y empleos que acompañó el advenimiento de su hijo D. Pedro se ven Sarmientos por ningún lado. Es preciso esperar al año 1353 para hallar al Diego Pérez Sarmiento, ya citado, que suena como vasallo de

1. Según el *Diccion. de la Academia*, significa también hermano de padre ó madre distintos.

D. Juan Alfonso de Alburquerque, á quien acompaña en su disidencia con D. Pedro. Muerto su señor, siguió aún algún tiempo Diego Pérez en el bando que había tomado sobre sí hacer que el Rey abandonase á la Padilla y se uniese á su mujer, y fué uno de los cincuenta caballeros que por parte de los Infantes asistieron á las vistas de Tejadillo; donde el Rey acudió con otros cincuenta de los que le eran fieles. Pero convencido Sarmiento de que aquel partido no podía servir á sus medros, aprovechó la oportunidad de haberse libertado D. Pedro de aquella especie de cautiverio en que durante algunos días le retuvieron su madre y hermanos, para ofrecerse á su servicio, y el Rey le dió varios lugares; y cuando en la Semana Santa de 1355 hizo D. Pedro matar en su palacio de Medina del Campo á varios caballeros entre ellos á Pero Ruiz de Villegas, Adelantado mayor de Castilla, recibió Sarmiento este cargo.

Mal pudo, pues, existir en tiempo de Alfonso X personaje alguno llamado Diego Pérez Sarmiento bastante señalado para que el Rey le enviase por su embajador *en Roma é allende* [1] D. Pedro Salazar de Mendoza, en su *Origen de las dignidades seglares de Castilla y León*, trae al fin de cada reinado larga lista de los ricoshombres y caballeros principales que florecen en cada uno; pero hasta el de D. Juan II no cita ningún Sarmiento por no considerarlos hasta entonces (y eso que uno murió heróicamente en la batalla de Aljubarrota) como sujetos dignos de memoria [2].

Convencido de la imposibilidad de aplicar propiamente los versos dichos á la persona de Diego Pérez Sarmiento, el ana-

---

1. Lo de *allende* lo entiende D. Diego Ortiz de Zúñiga, en sus *Anales de Sevilla*, por Palestina, y fundado en estas coplas, da por hecho que Fernán Pérez Ponce, á quien, como veremos, dice que van dirijidas, estuvo en Palestina; y D. Tomás Antonio Sánchez, un siglo después, dice que, puesto que Ponce estuvo en Palestina, según Zúñiga, el *allende* se refiere á la Tierra Santa, á donde, sin su conocimiento, se hace viajar al caballero sevillano.

2. V. la pág. 356 de la edición de las *Dignidades*, de 1794, que es la segunda; la primera corresponde á 1618.

lista de Sevilla D. Diego Ortiz de Zúñiga que escribía pocos años después de Pellicer y menciona el *Libro de las Querellas*, al que, con su ordinaria credulidad llama ya *celebrado*, aunque no tuvo de él más nocicias que las del genealogista aragonés, á quien se refiere, buscó entre los coetáneos del Rey Sabio un personaje de alguna importancia que fuese primo suyo y lo halló en D. Fernán Pérez Ponce, progenitor de la casa de Arcos, que efectivamente lo era [1] y, al reproducir las coplas, lo hace de este modo:

A tí, Fernán Pérez Ponce, el leal,

manifestando haberlo visto así, con lo cual quiso autorizar su nueva versión, si alguno antes no había reparado en la enorme impropiedad del parentesco y lo había modificado [2].

Pero como el verso resultaba muy malo [3], la reforma no fué corriente ni aceptada [4] por más que el erudito Marqués de Mondéjar en sus *Memorias históricas del Rey D. Alonso el Sabio*, insistiese en ello al citar «aquella copla del libro de los

---

1. El parentesco se establece y demuestra así:

Alfonso IX de León.

San Fernando.	D.ª Aldonza Alfonso.
Alfonso X.	D. Fernán Pérez Ponce.

2. *Anales eclesiásticos y seculares de Sevilla*, publicados por primera vez en 1677.—V. el tomo I, pág. 321 de la 2.ª edic. de Madrid, 1795.

3. Sin duda por esto propone el poeta americano, á quien nos hemos referido al principio de este artículo, sustituirlo por éste:

Á tí, Alonso Pérez Guzmán, el leal.

Pero como Guzmán *el Bueno* era tan *cormano* de Alfonso X como Sarmiento, la sustitución deja en pie la principal dificultad, que es la del parentesco.

4. Pone la lección primitiva el P. Fr. Martín Sarmiento en sus *Memorias para la poesía y poetas españoles*, que se publicaron póstumas en Madrid, Ibarra, 1775, 4°.—V. pág. 277.

Lamentos que escribió el mismo Rey: *A tí, Fernán Pérez, leal, cormano, amigo y firme vasallo,* según se lee en los exemplares correctos: i no como emendó D. Joseph Pellicer, creyendo pertenecía al linaje de los Sarmientos» [1]. No serían muy correctos esos ejemplares que el Marqués no cita, ó no lo era su oído, porque las palabras que transcribe no forman verso ni bueno ni malo.

Sostuvo también modernamente la innovación D. Antonio Benavides, quien no sabemos por qué extraña ceguedad siguió creyendo en la existencia del *Libro de las Querellas,* y en una de las ilustraciones de su esmerada edición de la *Crónica de Fernando IV* [2] puso las coplas en la forma dada ya por Ortiz de Zúñiga.

A tí, Fernán Pérez Ponce, el leal,
Cormano y amigo y firme vasallo, etc.

con lo cual la medida, acentuación y sonoridad del primer verso son notoriamente defectuosas. Esto casi basta para probar que ni á tuerto ni á derecho pueden atribuirse estas octavas ni al Rey Sabio, ni á poeta ninguno de su tiempo.

De los demás que citaron las famosas coplas, con excepción de Sánchez, que hizo notar el error de hacer *cormano* del Rey á Sarmiento [3], aceptaron en su gran mayoría la primitiva forma sin escrúpulo alguno.

---

1. *Memorias históricas del Rey D. Alonso el Sabio,* Madrid, Ibarra, 1777, folio.—V. la pág. 218.

2. *Memorias de D. Fernando IV de Castilla.* Madrid, 1860, tomo I, página 264.

3. *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV,* por D. Tomás Antonio Sánchez, Madrid, 1779, tomo I, páginas 149 y siguientes.

III

Desentendiéndose de estas dificultades, que no tenían solución fácil, D. José Amador de los Ríos vino luego á sostener, en su celebrada *Historia crítica de la literatura española*, la existencia del *Libro de las Querellas*, aunque declarando que sus «esfuerzos han sido de todo punto infructuosos para completar esta preciosa obra,» reducida á «las dos primeras estrofas de la *Invocación*, y tan viciadas, que hasta falta en algunos versos el sentido, lo cual (añade) nos ha movido á introducir algunas leves enmiendas» [1]. No son tan leves, pues casi no dejó el señor Ríos palabra que no cambiase por otra de forma más arcáica y redujo á diez mil aquellos cien mil caballos que Pellicer colocara en Sevilla.

Pero Ríos hizo más aún. Andaba rodando por diferentes libros desde el siglo XV, en que se había incorporado en la traducción que de la *Historia* escrita por el Arzobispo D. Rodrigo había hecho (según se dice) y adicionado D. Gonzalo de la Hinojosa, Obispo de Burgos, y continuada después de él por uno ó varios anónimos [2], cierto romance imperfecto en que el

1. *Hist. crít. de la literat. esp.*, Madrid, 1863, tomo III, pág. 522.

2. Son muchas las traducciones más ó menos fieles que existen de la *Historia* latina del Arzobispo D. Rodrigo Jiménez de Rada, continuada é interpolada por varios autores. Una de las formas más antiguas é importantes de este cuerpo histórico es el precioso manuscrito de 1454 que existe en la Biblioteca Nacional de Madrid (Dd-179) y que fué impreso en 1893 en los tomos CV y CVI de la gran *Colección de documentos inéditos para la historia de España.* El lugar que ocupa en la narración el romance corresponde á lo que probablemente habrá adicionado el Obispo de Burgos, si adi-

Rey Sabio, en propia persona, habla de sus desdichas en esta forma:

Yo sali de mi tierra
Para á Dios servir,
E perdi cuanto avia
Desde Enero fasta Abril.
E todo el reyno de Castilla
Fasta Guadalquivir.
Los obispos é perlados
Cuydé que meterían paz,
Mas ellos dexaron esto
E metieron mal asaz
Entre mi é mis fijos, *etc.* [1].

Este romance, impreso por primera vez (probablemente) en 1524, en el *Sumario de las maravillosas y espantables cosas*, de Gutiérrez de Torres, como queda dicho [2], fué reproducido en 1550 por el caballero sevillano Alonso de Fuentes en el prólogo de su colección de romances titulada *Cuarenta cantos* [3],

---

cionó algo; pero como este prelado falleció el 15 de Mayo de 1327 y el romance no puede ser tan antiguo, hay que admitir que otra mano, acaso la del último continuador hasta 1454, lo ingirió en el cuerpo de la obra. Ríos no conoció esta primera aparición del consabido romance.

1. También la forma de esta poesía ha sido alterada por los modernos á pretexto de corregirla. Seguimos el texto más antiguo, el de 1454, íntegramente, copiado en el tomo 106 de la *Colección de documentos inéditos.*

2. Gutiérrez de Torres reproduce el romance en el folio g-II de su obra, enteramente conforme con el manuscrito del Arzobispo, del que se sirvió asimismo en la parte histórica que contiene su libro, en términos de copiarle literalmente en muchos puntos.

3. *Quarenta Cantos de diuersas y peregrinas historias, declarados y moralizados por el magnífico caualler o Alonso de Fuentes...* Sevilla, Dominico de Robertis. 1550; 4.°; 238 hojas y 4 más de preliminares. De este libro se han hecho otras muchas ediciones que registran los bibliógrafos: la primera es ésta de 1550.

luego por Garibay en su *Compendio historial*, en 1571 [1], y pasó, por último, á diversas colecciones [2], atribuyéndolo unos al mismo Rey Sabio y creyendo otros que sólo eran suyas las ideas que los versos expresaban [3]. La crítica moderna por boca de Durán, Wolf y otros, fijó la fecha de la com-

---

1. *Los XL libros del Compendio hist rial de las Chronicas y vniversal historia de todos los reynos d'España... Compuesto por Esteuan de Garibay, de nacion Cantabro, vezino de la villa de Mondragon... Impreso en Anvers, por Cristóforo Plantino...* 1571, 4 vol.; en folio. En la p. 817 del tomo II se halla el romance de Fuentes, no *en parte* como dice Ríos (Ob. cit., p. 524), sino íntegro.

2. Lo imprimieron, entre otros, D. Agustín Durán en su *Romancero general* (Madrid, 1851, tomo 2.°, p. 25) que hizo para la *Biblioteca de Autores españoles;* Wolf y Hofman en su *Primavera y flor de romances* (Berlín, 1856, tomo I, p. 197); el mismo Wolf sólo en los *Studien zur Geschichte der spánischen und portuguiesischen Nationalliteratur* (Berlín, 1859; V. la nueva traducción castellana con el inexactísimo título de *Historia de las literaturas castellana y portuguesa*. Madrid, sin año (1896), tomo II, p. 30); don Florencio Janer en la colección de *Poetas cast. ant. al siglo* XV Madrid. 1864. p. VII; el Sr. Marqués de Valmar en su *Estudio* sobre las *Cantigas* del Rey Sabio en la gran edición académica de estas poesías (Madrid, 1889) y en la edición aislada de su *Estudio* (Madrid, 1897, 4.°, p. 383), y quizá figure también en otros libros.

3. El anónimo que interpoló la traducción atribuida á D. Gonzalo de la Hinojosa de la *Historia* del Toledano se expresa así: «E el Rey D. Alonso cuando se vido desapoderado é pobre metióse en Sevilla, que non le fincaba más, é cantaba, é decía así: *Yo salí de mi tierra...* (Páp. 24 del tomo CVI de los *Docum. inéd.*) Alvar Gutiérrez de Torres, que visiblemente se sirvió de este mismo texto, lo adornó ya un poco y atribuyó al mismo Rey la obra: «El Rey D. Alonso viéndose assy desamparado de sus fijos y de sus hermanos: y de todos los suyos y de sus reynos; y muy pobre, metióse en la ciudad de Sevilla, porque ya ninguna otra ciudad le quedaba y cantaba y dezia assi, estas trobas que él hizo con grand dolor y quebranto: *Yo salí de mi tierra...*» (*El sumario*, f.° g-II).

Alonso de Fuentes dice también que el Rey «hizo un canto ó romance»; Garibay no se manifiesta inclinado á creer que sea obra

posición de este romance en la primera mitad del siglo XV [1]; pero Amador de los Ríos no solo mantuvo la opinión de que el mismo Alfonso X era su autor, sino de que la obra formaba parte del presunto libro de las *Querellas.*

«Porque no son á nuestro juicio (dice) estas dos estrofas (las de Pellicer) de la introducción al libro de las *Querellas* la única muestra de aquellas desconsoladoras elegías que felizmente poseemos: notables son en efecto los versos (el romance) que, dirigiéndose más bien á la posteridad, escribía, etc.» Y en la nota á este pasaje: «Respecto de la autenticidad de esta *querella* (el romance) y de si formó parte del *Libro,* escrito por D. Alfonso en las postreras amarguras de su vida, si bien carecemos de pruebas positivas, conviene advertir que el tono general de la composición, sus formas artísticas, tan del gusto del Rey Sabio, su estilo, su lenguaje, la singular coincidiencia de hermanarse perfeetamente en uno y otro concepto con las únicas estrofas de la *Invocación* llegadas á nuestros días, y aun la manera peregrina como éstas se han conservado (?), todo nos lleva á recibir cual producción de aquel infortunado príncipe este doloroso canto... Siguiendo, pues, diferente camino, perdidas para los populares, é ignoradas acaso de los eruditos, la *Invocación á Diego Pérez* y la *Querella* recogida por Alonso de Fuentes (ya hemos visto que la

---

del mismo D. Alfonso, á causa del error histórico que entraña el suponer su despojo á la vuelta de la jornada del Imperio, siendo así que no ocurrió hasta años después: pero dice que algunos escritores se los atribuyen.

1. Durán (*Romancero,* t. II, p. 25) dice: «Este romance, que en la introducción á su libro cita Alonso de Fuentes, tiene todos los caracteres de ser viejo y oral. De su construcción y lenguaje se infiere que pudo reducirse á la redacción que tiene en los primeros años del siglo XV, aunque proceda de tiempos anteriores». Wolf lo supone antiguo y notable á causa de la asonancia alterada; pero no cree probable que proceda de Alfonso X. D. Manuel Milá y Fontanals, en su *Poesía heroico-popular castellana,* de que ya hablaremos, también lo da como del siglo XV.

habían recogido antes otros dos, por lo menos), han venido á darnos alguna idea de lo que fué el *Libro de las querellas*» [1].

Esta opinión que, merced á ciertos errores de pormenor que hemos aclarado, vino á involucrar y confundir un poco la sencilla, hasta entonces, cuestión de las *Querellas*, fué también adoptada por muchos escritores, principalmente á causa de la gran autoridad de aquel docto catedrático [2], y desde entonces, coplas de Pellicer y romance se consideraron una misma cosa, al efecto del supuesto libro del Rey Sabio, sin reparar en que son obras completamente diversos en su origen, en su forma artística y hasta en el tono ó manera de expresar los pensamientos [3].

---

1. Ríos. *His. de la lit. esp.*, tomo III, páginas 523 y 524.

2. Siguiéronle casi todos sus compiladores y autores de *Manuales* de historia literaria, y su dictamen se refleja en la introducción que para el tomo ya citado de *Poetas anteriores al siglo* XV en la *Biblioteca de Rivadeneyra* escribió en 1864 D. Florencio Janer, donde copia seguidas las dos coplas y el romance, como si fuesen una misma obra.

3. Si bien la opinión más común aun hoy es la de creer auténticas las coplas de Pellicer, quien logró engañar ya en su tiempo al mismo D. Nicolás Antonio (tan perspicaz en asuntos de falsificaciones), que copió las dos estrofas y admitió la idea del *Libro*, pero confesando no tener más noticias de él que la de Pellicer (*Bib. Hisp. vet.*, t. II, pág. 79 de la edic. de Bayer, Madrid, 1788), no faltan ni han faltado ilustres escritores que las han declarado sospechosas ó apócrifas. D. Leandro F. de Moratín (*Orígenes del teatro español*, pág. 166 de la edición de Rivadeneyra) no las cree obra de Alfonso X; pero atendiendo á la estructura métrica, supone fueron compuestas en el siglo XV. Quintana, en la introducción á la colección de poesías castellanas que empezó á formar el P. Estala y contiuuó él, fundándose en «el adelantamiento que presentan la versificación y lenguaje» de las coplas, le parece *muy fuerte presunci n* la de aquellos que las tienen por falsas. (*Ob. comp. de D. M. J. Quint.* en la *Bib. de AA. esp.*, pág. 127). Ticknor, en su *Hist. de la lit. esp.* (tomo I, pág. 48 de la edic. cast.), considera las *Querellas* de legitimidad harto dudosa. Wolf da también por muy sospechosa la existencia del *Libro de las Querellas* y supone que

IV

Historiada ya fielmente la manera como se formó y desarrolló la leyenda relativa al *Libro de las querellas*, casi no es necesario insistir más en la negación que hay que oponer á la idea de su existencia. Las razones que hubo para suponerla resultan manifiestas; los errores históricos que encierra el fragmento alegado como prueba, así en cuanto á la realidad é importancia del personaje á quien aparece dirigido el libro ó

---

las dos coplas conocidas son fabricación del siglo XV. (Tomo I, pág. 98 ds la edición castellana de los *Studien).* No tiene estas dudas el ilustre Milá y Fontanals, quien, primero en sus *Elementos de literatura* consideraba ya apócrifa toda poesía no galaica que se atribuyese al Rey Sabio, y luego en su admirable libro *De la poesía heroico-popular castellana* (V. el tomo VII de la nueva *Colección de obras completas*, publicada por el Sr. Menéndez y Pelayo, pág. 302), repite que aquel Rey «sólo versificó en lengua gallego-portuguesa». Sin embargo, aún cree que las coplas fuesen escritas en el siglo XV. De la opinión de Menéndez y Pelayo no hay que hablar: fué expuesta por él diversas veces, y muy particularmente en el tomo III de su *Antología de poetas líricos castellanos*, que está en manos de todos. Y, por último, otro gran nombre temina este catálogo. D. Leopoldo Augusto de Cueto, Marqués de Valmar, en su interesante estudio, ya citado, sobre las *Cantigas*. niega toda autenticidad á las poesías castellanas atribuídas á D. Alfonso el Sabio. La corriente en contrario sentido fué tal que hasta el teatro llegó, dando origen al drama de D. Luis de Eguílaz titulado *Las querellas del Rey Sabio*, escrito en una *fabla* parecida á la de las coplas: se estrenó con éxito en el teatro del Príncipe la noche del 19 de Noviembre de 1858. La leyenda ó narración poética de las amarguras de la vejez de D. Alfonso X ha servido aún de tema á otras obras literarias.

poema, como en lo que toca á su parentesco con el Rey y á sus viajes; la notoria exageración de otros extremos, como los de poner cien mil caballos en Sevilla y seiscientos mil peones; llamarse emperador D. Alfonso, y sus palabras soberbias al hablar de las demás testas coronadas, son descuidos que saltan á la vista. No será, pues, necesario esforzarse en acumular argumentos de pura técnica artística para demostrar que las dos coplas repetidamente citadas no pudieron ser compuestas en el siglo XIII.

El verso castellano de doce sílabas era entonces inusitado [1]; la estrofa de ocho versos de esta clase, ó sea la copla de arte mayor, no se conoció hasta fines del sículo XIV [2].

Visiblemente en las coplas de las *Querellas* se quiso imitar las del *Laberinto* de Juan de Mena, y por eso el estilo y lenguaje, aunque afectadamente arcaicos, tienen carácter mucho más moderno que los genuinos textos de la segunda mitad del siglo XIII. Hay palabras, como el *dende* del séptimo verso de la primera copla y el *mancilla* del cuarto de la segunda, usadas con notoria impropiedad, en la que no hubiese incurrido el que de ordinario usase el lenguaje que supone el poeta. El Sr. Marqués de Valmar ha hecho la curiosa observación de que la prosodia de la palabra *reinas* de la segunda estrofa, aunque corriente hoy, no es la del siglo XIII, en que se decía *reína*, sin diptongo, al menos en la poesía, pues eran necesarias tres sílabas para que constara el verso, lo que no hizo el autor de las coplas. Valmar cita á este propósito diversos ejemplos de Berceo, el poema de *Alexandre* y del Archipreste de

1. Entiéndase *castellano:* porque en las *Cantigas* hay versos de doce, como de todas las medidas usadas hoy y algunas más.

2. El Sr. Barra, último sostenedor de la autenticidad de las *Querellas*, dice que la copla de arte mayor se empleaba «en el primer tercio del siglo XIV, al menos sesenta años antes que apareciera el *Rimade (sic) de Palacio*, pues la he encontrado (añade) en los *Cantares* de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita». Esta afirmación es inexacta: el Archipreste no empleó nunca la copla de arte mayor, ó sea la octava dodecasílaba.

Hita, poco anteriores y posteriores al Rey Sabio, que demuestran la exactitud y fuerza de su reparo [1].

En cuanto al romance *Yo salí de la mi tierra,* á nadie hasta Amador de los Ríos se ha ocurrido pensar que pudiese formar parte del *Libro de las querellas,* ni aun que no fuese obra completa, cual todos y cada uno de los demás romances, que por lo común escojen como tema un asunto circunscrito y lo desarrollan en algunas decenas de versos. Este romance fué, según parece, sacado de aquella carta que incluyó Pedro Barrantes Maldonado en sus *Ilustraciones de la casa de Niebla* [2], atribuyéndola al mismo Rey D. Alfonso X y dirigida á don Alonso Pérez de Guzmán, *el Bueno*; de donde la tomó é imprimió luego Ortiz de Zúñiga [3], y después se dió á la estampa otras muchas veces. También esta carta está hoy considerada como apócrifa, aunque antigua, y responde al movimiento de general compasión que en el vulgo de los siglos XIV y XV produjo la triste vejez de Alfonso el *Sabio.* Á esto obedecen las interpolaciones hecha en las adiciones á la *Historia* del Toledano, y aquella corriente compasiva quizá sea también la de los primeros continuadores, cada vez más acentuada y con tendencias á la leyenda.

El tal romance, pues, fué escrito entonces: no es ni más bueno ni más malo que otros del propio tiempo, pero su mismo contexto está diciendo á gritos que no le compuso el Rey. Aquella ridícula conclusión:

---

1. En su citado *Estudio*, sobre las *Cantigas*, pág. 386 de la edición suelta del mismo.

2. Firmó Barrantes su obra, cuyo original existe, en 1.º de Septiembre de 1541; pero no fué impresa hasta 1857, en los tomo IX y X del *Memorial histórico español.* V. la pág. 76 del t. IX, donde también dice Barrantes haber visto esta carta entre las escrituras antiguas del archivo del Duque de Medinasidonia, lo cual demuestra (si dice verdad) que la falsificación se elevaría acaso hasta el principio del siglo XV ó antes.

3. *Anales de Sevilla*, t. I, pág. 323.

Ya yo oí otras veces
De otro rey así contar,
Que con desamparo que hubo,
Se metió en alta mar
Á se morir en las ondas
Ó las venturas buscar:
Apolonio fué aqueste,
é yo haré otro que tal [1].

¿cómo había de estamparla un hombre como el Rey Sabio, en su ancianidad, si no es que sus desgracias le hubiesen quitado el juicio? Y no vale suprimir estos versos, como hizo el Sr. Ríos, y escribir los demás en forma antigua, porque las dificultades no se resuelven ocultándolas. Esta terminación del

---

1. Esta extravagancia viene atribuída de antiguo al Rey D. Alfonso. En un romance anónimo, recogido por Lorenzo de Sepúlveda, pero muy anterior á él (V. *Romanc.*, de Durán, t. II, pág. 26), se hace hablar así al Rey:

Caballeros de Castilla
desamparado me han
y por miedo de don Sancho
no me osan ayudar.
Iréme á tierras ajenas,
navegando á más andar,
en una galera negra
que denote mi pesar:
y sin gobierno ni jarcia
me porné por alta mar,
que así ficiera Apolonio
y yo faré otro que tal.

Y la misma conseja fué acogida por Barrantes en sus citadas *Ilustraciones* (pág. 75 del tomo IX del *Memorial*): «Con pocos cavalleros determinó (el Rey) de se ir á perder por la mar en una galera negra que había mandado hacer; pero ni aun para esto tenía dinero, y mandó enviar la corona suya, guarnecida de muchas perlas y piedras, al Rey Abenyuçaf de Marruecos á rogarle que sobre ella le prestase algo». La idea de la galera negra no se halla en la carta á Guzmán *el Bueno*, que para otros extremos sirvió de fondo á los cuatro romances conocidos sobre Alfonso X y á las novísimas coplas del poeta americano D. Eduardo de la Barra.

romance, poética escrita por otro, pero absurda en D. Alfonso, se halla en todos los textos que vió Ríos y lo mismo en los que no vió, que son los más antiguos, como el de 1454. Pero aunque este romance fuese obra del Rey nada probaría en lo tocante á la existencia del *Libro de las querellas* y falsedad de las conocidas, con las que no tiene más relación que la que quiso concederle Amador de los Ríos.

Su ilegitimidad está probada: ahora debemos discurrir algo sobre quién pudo ser el autor de ellas.

V

Por más que algunos escritores que impugnaron las *Querellas*, como Moratín, Quintana, Wolf y Milá, piensen que las dos coplas á Pérez Sarmiento fueron compuestas en el siglo XV, creemos indudable, y esperamos demostrarlo así, que su fabricación pertenecece al siglo XVII.

Es, en primer lugar, casi imposible que ya solas ó ya formando en la obra de su pertenencia no hubiesen sido consignadas en alguno de los *Cancioneros* del siglo XV, que han llegado á nosotros, cuando son tantos y tan completos algunos, en términos que apenas hay que deplorar faltas sensibles en esta clase de poesía cortesana. La tenaz investigación de los eruditos modernos no ha cejado hasta descubrir algunas colecciones poéticas de aquel siglo, de las que sólo noticias había hace cien años en catálogos de casas particulares, en referencias de antiguos autores, inventarios, etc.; pero en ninguno de estos cuerpos de rimas se encuentran los versos de las *Querellas*. Este silencio es tan significativo que por sí sólo bastaría para negar que pudiesen ser escritas en el siglo XV y menos aún en el siglo XVI, sea cualquiera el fin con que se las suponga compuestas.

Si, pues en el siglo XVII fué cuando verdaderamente nacieron las indicadas coplas, no es menester investigar mucho para concluir que debieron el ser al mismo D. José de Pellicer que las dió al público por vez primera, pues el propio Pellicer, nos suministra los medios de probarlo.

Es verdad que la mayor parte de sus falsificaciones lo son de obras en prosa (historias, cronicones, genealogías en gran número), nacidas al calor de su especial cultivo de estos estudios, género de ocupación que no parece el más á propósito para producir octavas rotundas y armoniosas como las dedicadas á Diego Sarmiento. Pero también es cierto que saturado, por la contínua lectura de crónicas, privilegios y toda clase de documentos de la Edad Media, del sabor literario de ellos, debía de manejar el lenguaje de aquel tiempo con relativa soltura. Y como la historia de las formas métricas anteriores á Juan de Mena era generalmente desconocida y aun de los no iliteratos, reducidos á los versos de este gran poeta y á los contenidos en el *Cancionero general,* de Castillo, de ahí que creyese que la copla de arte mayor había sido el metro más antiguo, pues la copla de pie quebrado lo veía usada por escritores del siglo XVI y la octava octosilábica era todavía más semejante á las combinaciones empleadas en su tiempo.

Que Pellicer, además, no era remoto al ejercicio de la poesía, pruébalo la multitud de obras que hizo en su juventud en todo género de poemas, históricos, mitológicos, religiosos y panegíricos, himnos, romances, lamentaciones, epigramas: una verdadera balumba poética. Fué grandísimo amigo de D. Luis de Góngora, cuya vida y elogio escribió, y de otros muchos poetas; y aunque luego dejó en suspenso el culto de las musas, no sería este abandono tan completo que de vez en cuando no les hiciese algun sacrificio, pero ya investido con el nuevo y severo ropaje poético que correspondía á sus graves tareas históricas. Además, él, que había poblado la tierra de reyes, reinas, príncipes y héroes, y el cielo de santos y mártires, ¿por qué no había de enriquecer los jardines del Parnaso con algunas flores esparcidas á nombre de nuevos y nunca soñados hijos de Apolo?

Á uno de éstos, que no quiso nombrar, pero que escribía, según dice, en tiempo de D. Juan II de Castilla, le atribuyó un poema titulado *Las fazañas de Hércules,* poema que necesitó para autorizar cierta versión ó sentido que daba á un pasaje de Macrobio, en sus *Saturnales,* relativo á un Therón, rey de España, qne en combate naval fué vencido por los fenicios delante de Cádiz é incendiadas sus naves, á causa de intentar el español derribar el templo de Hércules. Como muestra del poema copia Pellicer *dos octavas dodecasílabas,* según había hecho de las *Querellas,* y que vamos á transcribir para que los curiosos vean si tienen ó no semejanza con las adjudicadas al Rey Sabio,

Empues que los Penos con el Filistines
Robaron el Templo de Ercoles Primo,
En Cádiz fallaron posada, é arrimo,
Que nunca les mengua albergue á los roines.
Hy levantaron arteros malsines,
El Templo novelo á Ercoles Tyrio,
Ardiendo cotinuo el balsamo é cirio,
Su nombre se oyendo en lexanos confines.
España del rapto total se alborota,
E un rey que entonce Teron se dezia.
Cabdillo de prez, é de mucha valía,
Se fizo á la mar con toda su flota.
De vengar quixo el denuesto é la nota,
Que aquel Filistines al Ercoles fizo,
Pero los Penos con fuego echadizo.
Quemaron sus fustas con falsa derrota [1].

1. *Biblioteca formada de los libros, y obras pvblicas: de Don Joseph Pellicer de Ossav, y Tovar; Cavallero del orden de Santiago, señor de las casas de Pellicer y de Ossav... Contiene el informe de sv calidad y servicios. La cronología de todas svs obras maiores, i menores... el apéndice de mvchas que no estan impressas y el catálogo de los escritores, qve hablan dellas, ó contra ellas dentro i fvera de España. En Valencia, por Geronimo Villagrasa... Año de M.DCLXXI.*—4.°, 9 hojas prels. y 193 fols. Tiene dos suplementos que alcanzan hasta 1676 con las nuevas obras hasta entonces escritas.—V. el fol. 119 recto.

El metro, el tono, la cadencia son los mismos, y hasta algunas expresiones, como la de *lexanos confines*, recuerda el *lexanas naciones* de las *Querellas*. Tampoco estos versos se hallan por parte alguna: lícito será, pues, creer que son debidos á la fértil musa de Pellicer. Sólo puede chocar aquí la moderación suya en no citar el autor supuesto de estas octavas, cuando tan solícito anduvo antes en escudarse tras el gran nombre de Alfonso el Sabio. Pero esto tiene explicación fácil. Sabíase, aunque era obra casi desconocida, que el célebre D. Enrique de Villena había compuesto una titulada *Los trabajos de Hércules*, que muchos suponían fuese un poema. Pellicer, ante el temor de que su fraude fuese descubierto, no se atrevió á soltar el nombre de D. Enrique, pero todos creyeron que sería su obra la que él poseía. Con esto consiguió su objeto, que era acreditar sus palabras sin el peligro de que si la obra del de Villena parecìa le perjudicase, puesto que siempre le quedaba el recurso de decir que el autor de la suya era otro. Pareció, en efecto, y no solo no tiene nada de común con los versos de Pellicer, sino que está en prosa [1].

Pero no podía el falsario aragonés abrigar temor semejante en otra superchería de igual clase que perpetrò, escudado también con el nombre de otro autor famoso, porque aquí la falsificación es completa: obra y contenido. Las circunstancias de este nuevo embuste poético son tan singulares, que fuerza será llamar sobre ellas la atención del paciente lector.

Trátase de un tercer poema que ahora atribuye á Diego de San Pedro, el célebre trovador de fines del siglo XV, que compuso la curiosa novela sentimental *La cárcel de amor*, y á quien Pellicer hace vivir en tiempo de D. Juan II y dedicarle el flamante poema, en absoluto desconocido en la bibliografía de aquel famoso caballero. Como de costumbre, reproduce por vía de muestra *otras dos coplas de arte mayor* en que, al pare-

1. Los *trabajos de Hércules* de D. Enrique de Villena habían sido, sin embargo, impresos en Zamora en 1482 y en Burgos en 1499: pero su rareza era tal que hasta el pasado siglo no se tuvo clara noticia de su existencia.

cer, quiere haya sido escrito. Pero bueno será transcribir las mismas palabras de Pellicer relativas á este pasaje, que para mayor singularidad se halla en el *Informe por la casa de Sarmiento* [1] en que ingirió las *Querellas*.

«Todos tienen de memoria en las historias castellanas, y permanecía en tiempo del Rey D. Juan, según se ve por el *Libro de los llantos*, que Diego de San Pedro, regidor de Valladolid, dedicó á aquel Príncipe...» Y las coplas son éstas:

Los cinco solares que fizo Castilla,
Que todos de su alta progenie vanían,
Los de los otros assi retraían,
Y ansi recobraban viril la semilla.
Mas la su nobleza no admite mancilla
Que siempre renueva la sangre real,
Ganando y perdiendo su antiguo caudal
Que á extraños levanta é á propios humilla.
Los que sus antiguos renonmbres dejaron,
É á sus blasones é fechos se dieron,
Faced que se vuelvan á ser lo que fueron
Pues con los nombres fortuna mudaron:
Catad que non pierdan con lo que ganaron
Poniendo en olvido sus antecesores,
Haros é Laras é Villamayores,
Guzmanes é Castros que tanto sonaron.

Como acabamos de ver, da Pellicer á esta imaginaria obra de Diego de San Pedro el título de *Libro de los llantos*, como había dado á la de D. Alfonso *Libro de las querellas*. No tenía ciertamente mucha inventiva para bautizar sus supercherías, como no la tenía para cambiar de metros, pues estas dos octavas son hermanas gemelas de las otras, como son gemelos los títulos de los poemas á que las refiere.

Esta clase de obras tiene todavía un cuarto hermano, producto igualmente de su fecunda imaginativa. Son unos versos con sus ribetes de satíricos, que adjudica nada menos que al

1. Folio 20 recto.

insigne poeta y gran caballero Gómez Manrique, tio de don Jorge. Hállase también en el *Informe de los Sarmientos* [1], que es donde parece quiso acumular el mayor número de sus invenciones poéticas. De ellos nos da como señal una sola copla, pero *también de arte mayor,* para ensalzar á un Pedro Ruíz Sarmiento, á quien supone enemigo de D. Álvaro de Luna, y tan poderoso, que causa la ruina del Condestable; con otra porción de tropelías históricas, que no nos hemos de cansar en desmentir individualmente.

De Tí; Pedro Ruiz, no entiendo callar
Que en próspera siempre y adversa fortuna
De opuesto miraste la faz de esta *luna*
Hasta del todo venirla á menguar.
El Maestrazgo te pudo quitar,
Como á tu padre el condado de Arjona,
Mas no la alta sangre y prez de persona
Que al regio Maestre viniste á heredar.

Gómez Manrique no compuso semejantes versos. Hace algunos años quizá no pudiera asegurarse ésto; pero hoy, gracias al descubrimiento y publicación del *Cancionero* completo de dicho poeta por el ilustre literato D. Antonio Paz y Melia (Madrid, 1885 y 1886, 2 vol. en 8.º), parece excusado añadir que no figurando tal poesía en ninguno de los dos códices (uno de ellos original) vistos y copiados, ni en el antiguo impreso *Cancionero general,* de Castillo, y siendo Pellicer quien los cita, deben de considerarse tan apócrifos como los anteriores.

Y ahora, en vista de todos estos ejemplos, ¿necesitaremos insistir en formular la conclusión lógica que de ellos se desprende? No; si no fuera excesiva llaneza de nuestra parte, preferiríamos invitar al *inventor* (significa también el que halla algo que se ha perdido) de las *nuevas Querellas* á que nos dé, si puede, el resto del poema de *Los llantos* de Diego de San Pedro, que acaso no esté lejos del sitio en que se halló las primeras; á que complete la poesía de Gómez Manrique que, á

1. Folio 12 recto.

juzgar por la muestra, ha de tener más intención que sus celebradas *Coplas contra el mal gobierno de Toledo,* y á que procure inquirir el paradero de aquellas *Fazañas de Hércules,* á fin de resolver la interesante cuestión de si era dedicado al semidios *tirio* ó *griego* el templo robado por Filístenes y su pandilla, pues el mismo Pellicer parece tener sus dudas sobre el particular.

Madrid 25 de Marzo de 1898.

El trovador Garcí-Sánchez de Badajoz.[1]

I

Entre los poetas castellanos de fines del siglo XV [2] afiliados á la escuela llamada cortesana, es célebre GARCÍ-SÁNCHEZ DE BADAJOZ, no tanto por sus composiciones líricas, que son, con todo, de las menos cansadas del *Cancionero general* de Hernando del Castillo, como por otras circunstancias bien ajenas á las bellas letras. Sucede con este trovador lo mismo que con

---

1. Publicóse este artículo en la *Revista crítica de historia y literatura, españolas, portuguesas é hispano-americanas* del mes de Junio de 1896, páginas 234 y siguientes. Después han aparecido dos notables trabajos sobre el mismo asunto: uno el de nuestro insigne Menéndez y Pelayo, en el tomo 6.º de su ya célebre *Antología de poetas líricos castellanos* (páginas 306-321), y otro un artículo de la benemérita escritora portuguesa Doña Carolina Micaelis de Vasconcellos, en la misma *Revista*, antes mencionada, (Abril de 1897; páginas 114-133).

Con presencia de ambos trabajos y muy amplificado con nuevos datos que á mi memoria se han ofrecido, reimprímese el estudio sobre el malogrado trovador audaluz.

2. Sin duda por no haberme expresado con claridad, entendió la Sra. Micaelis que yo hacía contemporáneos de GARCÍ-SÁNCHEZ al Marqués de Santillana y á Juan de Mena que florecieron en la mi-

el famoso Macías, con Juan Rodríguez del Padrón, Lope de Estúñiga y otros de igual época; su poesía está en su vida, no en sus versos.

Romántico en acción, la existencia de GARCÍ-SÁNCHEZ fué, al parecer, una triste elegía amorosa, al cabo de la que, si no la vida como el doncel galáico, perdió enteramente el juicio. Razón será, pues, que nos detengamos un momento en tan sigular personaje, ya que tan pocas noticias de su persona nos dan los tratadistas de asuntos literarios.

SÁNCHEZ DE BADAJOZ, como poeta, gozó, sin embargo, reputación muy superior á la mayor parte de los demás de su siglo, si se exceptúan algunos pocos que, como Juan de Mena, el Marqués de Santillana, Pérez de Guzmán, Juan del Encina y los Manriques, le aventajan notoriamente por el número y calidad de sus obras.

Ya en vida; el primer compilador del *Cancionero general* de 1511 incluyó algunas de sus más famosas poesías, como la parodia amorosa del oficio de difuntos titulada *Lecciones de Job*, y el *Infierno de amor*; pero es con posterioridad á la muerte del poeta cuando crece y se extiende su fama.

SÁNCHEZ DE BADAJOZ es uno de los que con Mena, Cartagena, Naharro y Jorge Manrique, introduce Castillejo en la composición «*Contra los que dejan los metros castellanos y siguen los italianos*, en esta forma:

Recuerde el alma dormida,
dice don Jorge Manrique
y mostróse muy sentida
porque más no se platique.

---

tad primera del siglo XV. Quien le suponía vivo en 1511, mal podía incurrir en semejante error, que ya no patrocina ningún crítico español, por poco ilustrado que sea. Pero sí insisto en creer que GARCÍ-SÁNCHEZ, no obstante haber vivido, por lo menos, hasta 1525, floreció *como poeta*, principalmente al expirar el siglo XV. Es del tiempo de Isabel la Católica (1474-1504.) Tal es también la opinión del Sr. Menéndez y Pelayo.

GARCÍ-SÁNCHEZ respondió:
Quién me otorgase, señora [1],
vida y seso en esta hora
para entrar en campo yo
con gente tan pecadora.

Más adelante en la misma composición dice Castillejo:

GARCÍ-SÁNCHEZ se mostró
estar con alguna saña
y dijo: «No cumple, no,
al que en España nació
valerse de tierra extraña;
porque en solas mis *Lecciones*,
miradas bien sus estancias,
veréis tales consonancias
que Petrarca y sus *canciones*
queda atrás en elegancias [2].

Juan de Valdés, en su célebre *Diálogo de la lengua*, al hablar del *Cancionero general* de Castillo manifiesta que en el mismo *Cancionero* hay algunas coplas que tienen buen estilo, como son las de GARCÍ-SÁNCHEZ DE BADAJOZ, las del bachiller de la Torre y las de Guevara, aunque éstas tengan mejor sentido que estilo [3].

Bastantes años después que el famoso protestante conquense, alaba el insigne Fernando de Herrera las *Lamentaciones de amor* de SÁNCHEZ DE BADAJOZ, que por cierto no figuran en ninguna de las ediciones del *Cancionero* [4]; y antes de expirar

1. Con este verso empieza una de las *Lecciones*. (Véase *Cancionero general*: edición de los Bibliófilos españoles. Madrid, 1882, tomo 1.º, pág. 474.)

2. *Poesías de Cristóbal de Castillejo* en la *Biblioteca de AA. españoles*, t. 32, páginas 157 y 159.

3. Mayans: *Orígenes de la lengua española*, 2.ª edición. Madrid, 1873, pág. 122.

4. Se imprimieron en pliegos sueltos varias veces, á principios del siglo XVI, y las incluyó Usoz en las adiciones á la reimpresión que hizo en Londres, sin año (1841), del *Cancionero de obras de burlas*, pág. 207. También figuran en otras colecciones y última-

el mismo siglo XVI preguntaba Lope de Vega en su poema *Isidro*: «Qué cosa iguala á una redondilla de GARCÍ-SÁNCHEZ ó de D. Diego de Mendoza?»

El autor de los *Orígenes de la poesía castellana* [1], D. Luis José Velázquez, hallaba «igual en la pureza del estilo» de Jorge Manrique á GARCÍ-SÁNCHEZ DE BADAJOZ. Quintana declara que «escribió coplas con mucho calor y agudeza» [2]. También los extranjeros Bouterweck; Ticknor, etc.. ponderan sus versos afectuosos, fáciles y llenos de armonía.

Sin examinar por ahora los fundamentos que puedan tener estos pareceres, en lo general acertados, [3], nos limitaremos á dar algunas noticias de la persona del poeta, haciendo venir á la circulaciòn literaria diversas especies biográficas que se hallan fuera de su sitio y como escondidas en varios líbros.

II

GARCÍ-SÁNCHEZ DE BADAJOZ, según afirma un escritor de su tiempo ó poco posterior [4], era natural de Écija, provincia de

---

mente las reprodujo el Sr. Menéndez y Pelayo. En esta composición, que no difiere gran cosa de las demás, compara el poeta algunas grandes calamidades históricas con sus penas amorosas, haciendo á éstas superiores; los mismos condenados del infierno deben de contemplarse dichosos si se parangonan con Garcí-Sánchez.

1. Página 49 de la edición de Málaga de 1798.

2. *Introducción histórica á la poesia castellana*. (Obras de Quintana en la Bibliot. de Rivad., pág. 130.)

3. El Sr. Menéndez Pelayo ha juzgado exacta y concienzudamente el mérito poético de este trovador en su repetidamente citada *Antología*, tomo 6.°, pp. CCCX á CCCXVIII.

4. Así lo dice Juan Aragonés, autor de los *Doce cuentos* que Juan Timoneda publicó al principio de su *Alivio de caminantes*. (V. *No-*

Sevilla, en donde había nacido después de mediar el siglo XV.

Sin duda el segundo apellido del poeta condujo á algunos autores á suponerle extremeño, y una *Historia* anónima de Badajoz, que se escribió á fines del siglo pasado, le hace progenitor de los señores de Villanueva de Barcarrota, por pertenecer, dice, á la ilustre familia de los Sánchez de Badajoz [1]. Para hacerle natural de Extremadura pudieron también utilizar aquellos versos de sus *Lamentaciones:*

Mérida que en las Españas
otro tiempo fuiste Roma,
mira á mí;
y verás que en mis entrañas
hay mayor fuego y carcoma
que no en tí;

versos que, quizá sirvieron sólo de término de comparación en sus dolores, sin encubrir otro misterio.

La clase social á que GARCÍ-SÁNCHEZ perteneció fué elevada, sin duda alguna. Lo indican las amistades que tuvo á tenor de las poesías del *Cancionero general*, que le da relaciones estrechas con el Vizconde de Altamira, D. Francés Carroz y Pardo, el prócer galán y poeta D. Diego López de Haro y el renombrado Pedro de Cartagena. Un autor contemporáneo de SÁNCHEZ le llama también «noble caballero y famoso trovador» [2].

No sabemos cuándo comenzó su funesta pasión, consagrada

---

velistas anteriores á Cervantes en la Biblioteca de Rivad., pág. 168.) —También el famoso poeta Luis Véiez de Guevara, natural de Écija, se tenía por paisano de Garcí-Sánchez *(Diablo cojuelo*: Tranco VI). Y D. Francesillo de Zúñiga en el pasaje que citamos más adelante le nombra en 1525 como vecino de Écija.

1. Barrantes: *Aparato bibliográfico para la historia de Extremadura:* I, pág. 217.

2. *Hazañas valerosas del primer Duque de Nájera*, por un anónimo, escritas á principios del siglo XVI y publicadas en el t. 6.º, página 121 del *Memor. hist. español.*

á una prima suya [1], ni aun su nombre, pero si que fué ingrata con el poeta. Este desamor es la fuente inspiradora de GARCÍ-SÁNCHEZ; todas sus composiciones se refieren á él, y de él toman cierto tinte sombrío y la desesperadora elocuencia que singulariza al autor entre los de su tiempo. En algunas poesías se dilata en las comunes alabanzas de la belleza de su amada, á quien trata de conmover; en otras recuerda circunstancias y sucesos tocantes á ella, como se ve en la que escribió «porque había jugado á los naipes con su amiga» [2]; en la enderezada á «unos confites en que puso la mano su amiga» [3], y en otra «porque su amiga le pidió unas coplas en que leyese» [4], ocasión que él aprovecha para contarle una vez más sus cuitas y pesares.

Es muy linda esta «esparsa suya, porque su amiga había estado mala»:

El grave dolor extraño
que vuesa merced sintió,
aunque en su cuerpo dolió,
en mi alma hizo el daño:
y fué tanta su graveza,
que aunque sana os torne á ver,
nunca llegará el placer
á do llega la tristeza [5].

Poco á poco la tiranía de su pensamiento amoroso revélase en varias obras destinadas á satisfacer «á un caballero que le preguntó en qué pasaba el tiempo que estaba ausente de su amiga» [6], contestándole que pensando siempre en ella, á que-

1. No recuerdo que ningún escritor antes que Velázquez *(loc. cit.)* hubiese establecido el parentesco entre GARCÍ-SÁCHEZ y su amada. D. Nicolás Antonio *(Nova*, I, 516), dice solo que era parienta del poeta.
2. *Canc. gen.*: edición de los Bibliófilos, t. 2.°, pág. 489.
3. Idem íd., pág. 490.
4. Idem íd,, pág. 494.
5. Idem, t. 1.°, pág. 485.
6. Idem, t. 2.°, pág. 488.

jarse de no poder agradarla [1] y á ponderar lo inmenso de su pasión, llegando á decir que no desea más paraiso que dejar su alma en manos de su amada. En otro lugar asegura que quisiera morirse é ir al infierno á esperar á que su dama cambiase en dulzura su saña contra él; y aunque ella viviese mil años,

allí ternía reposo,
señora, si señalases
un tiempo tan venturoso
en que de mí te acordases [2].

Más tarde vienen las ideas de desesperación y muerte que ya no dejan al mísero trovador. En una poesía destinada á averiguar quien es el que le mata, si el amor ó su amiga, resuelve en tres coplas que son ambos [3]. Muéstrase en otra satisfecho de morir á manos de

la cosa que Dios crió
más propia á su semejanza [4].

También le halaga la idea de la muerte, porque como no la merece, así sentirá mayor dolor [5], y en un villancico se da á sí mismo por muerto y declara que «ya no siente su perdimiento» [6].

En aquella colección de divisas de justadores que recogió Pedro de Cartagena, le da á Garci Sánchez *un diablo* por cimera y esta letra:

Más penado y más perdido,
y menos arrepentido [7].

En unos versos «recontando á su amiga un sueño que soñó», exclama:

1. *Canc. gen.*: edición de los Bibliófilos, t. 2.°, pág. 491.
2. Idem, t. 1.°, pág. 474.
3. Idem, t. 2.°, pág. 484.
4. Idem, íd., pág. 486.
5. Idem, íd.. pág. 488.
6. Idem, t. 1.°, pág. 606.
7. Idem, pág. 580.

Yo los días no los vivo
velo la noche cativo,
y si alguna noche duermo,
suéñome muerto en un yermo
en la forma que aquí escribo [1];

y en otros que llama lo *claro-escuro*, también las ideas más tétricas son las dominantes.

En fin, viéndose morir de amores, dispone sus exequias, mandando le canten las nueve lecciones de Job *(Parce mihi, Domine; Tædet animam meam*, etc.), que él parafrasea aplicándolas á su loco amor. Véase como trova desde el versículo 8 del capítulo X *(Manus tuæ*).

Las tus manos me hicieron
y formaron amador,
de su esperanza y favor
en derredor me ciñeron;
porque estaba ya dispuesto
que yo víese el claro gesto
do está todo el merecer;
dísteme tan alto ser,
¡y ora, señora, tan presto
quiéresme dexar caer!

Terminada la obra se la envía á su amiga, diciéndole:

Veis, aquí van las liciones
de aquellas tristes canciones
que á los muertos como yo
los cantan por oraciones [2];

Después de muerto, el paradero del trovador es, como puede suponerse, el infierno; pero un *Infierno de amor*, que compuso á imitación de otro muy celebrado de su coetáneo Guevara. En este *Infierno* aparecen sumidos otros 30 caballeros y

1. *Canc. gen.:* pág. 477.

2. *Canc. gen.*, t. 1.º, pág. 469. Esta larga composición, pues no tiene menos de 46 coplas, la titula: *Las liciones de Job apropiadas á sus pasiones de amor.*

poetas entre muertos y vivos, y todos lamentan sus padeceres en versos tomados en parte de los que cada uno había escrito. La copla alusiva á Macías, el primero en orden de los condenados, es ésta:

En entrando ví asentado
en una silla á Macías,
de las heridas llagado
que dieron fin á sus días,
y de flores coronado;
en son de triste amador
diciendo con gran dolor,
una cadena al pescuezo,
de su canción el empiezo:
Loado seias amor
por cuantas penas padezo [1].

A éste siguen Juan Rodríguez del Padrón, el Marqués de Santillana, Monsalve, D. Rodrigo de Mendoza, Juan de Mena, etcétera, etc. [2]

---

1. *Canc. gen.*, t. 1.º, pág. 478.

2. El total de composiciones de GARCÍ-SÁNCHEZ DE BADAJOZ recogidas en el *Cancionero general*, en sus diversas impresiones de Valencia 1511; Toledo, 1527; Sevilla, 1535 y 1540, y Amberes, 1557, refundidas todas en la esmerada y elegante edición de los Bibliófilos españoles (Madrid, 1882, dos volúmenes en 4.º), asciende á 40. Hay que añadir las *Lamentaciones de amor*, que no figuran en esta colección, como queda advertido y alguna otra suelta. En los demás cancioneros, impresos y manuscritos (Estúñiga, Baena, Herberay, Gallardo, Híjar, los dos de París descritos por Ochoa y Morel-Fatio), no recuerdo haber visto poesías de nuestro malogrado trovador, quizá por ser anteriores á su época. En el Museo Británico hay un manuscrito *(Add. 10.431)* que contiene versos de varios poetas del siglo XV. Este cancionero fué publicado con el título de *Der spanische Cancionero des Brit. Mus. (Ms. Add. 10.431)*, por el Dr. Hugo A. Rennert, catedrático de Filología en la universidad de Filadelfia, en la revista de Vollmöller *Romanische Forschungen* (Vol. X, pp. 1-176) y luego separadamente en 1895. Contiene de S. DE BADAJOZ 38 poesías que también figuran en el *Canc. general*,

III

Es observación de varios críticos que esta extravagancia de aplicar los asuntos y cosas religiosas á los delirios eróticos, muy común á los trovadores del siglo XV, como se ve por las obras de Rodríguez de la Cámara, Suero de Ribera, Nicolás Núñez y otros, obedece al desarrollo lógico de la escuela poética cortesana. Limitada á tratar del *amor* en abstracto como tema único, círculo en verdad reducido, pronto hubo de agotarse el vocabulario moral del mismo y aun las comparaciones y semejanzas con objetos tomados de la naturaleza. Y cuando no hubo ya ni pájaros, ni flores, ni ríos, ni montes, ni sol, ni estrellas, ni borrascas, ni noches serenas, los poetas, alambicando y exagerando cada vez más un sentimiento *que no sentían*, diéronse á imaginar símiles y metáforas extraños, apurando todo su intelecto para acomodarlos á tan estériles lucubraciones. Nada más serio y respetable que la religión: en ella

---

donde asímismo se hallan las cuatro que Barbieri estampó en su *Cancionero musical de los siglos* XV *y* XVI. Durán, en su *Romancero general*, números 1.876 y 1.877 reimprimió los dos romances que se conocen de BADAJOZ; y en el índice de la biblioteca del famoso D. Gaspar de Guzmán, Conde-Duque de Olivares, se registra: *De Garci-Sánchez de Badajoz, estando loco, carta á una hermana suya.* (V. *Ensayo de una Biblioteca esp. de lib. rar. y cur.* de Gallardo, Z. del Valle y S. Rayón, t. 4.º. pág. 1.509.) Otras muchas curiosidades bibliográficas acerca de S. DE BADAJOZ, trae el aludido artículo de la señora Michäelis.

D. Nicolás Antonio, dice que en casa del Conde de Villaumbrosa, había existido un manuscrito titulado: *Obras poéticas de Garci-Sánchez de Badajoz.* (Bib. Nov. I, 516.)

abundan los motivos, ya tristes, ya alegres, patéticos, trágicos y de otros muchos órdenes; pues descubierta por uno cualquiera, ¿qué más quisieron aquellos enamorados *de péñola y boca* que explotar tan fecunda vena para ponderar sus trabajos, dolores y alegrías?

No negaremos que en muchos casos la existencia de amores tan hiperbólicamente encarecidos fuese, por lo menos, problemática; pero casos lamentables como el de Macías y resoluciones tan extrañas como la de su paisano Rodríguez de la Cámara, hacen pensar en que á veces eran ciertos tan exaltados afectos. GARCÍ-SÁNCHEZ DE BADAJOZ es buena comprobación de ello. Vencido, á lo que parece, del contínuo desdén de su amada, perdió lastimosamente su razón en términos que hubo que encerrarle en estrecha cárcel.

La noticia de la locura del poeta es indudablemente exacta, pues así lo atestiguan escritores antiguos con respecto al tiempo. Al en que aun vivía se remonta la que nos da cierto religioso autor de un libro, titulado *Celestial Jerarquía* [1], impreso en los primeros años del siglo XVI y dedicado al segundo Duque de Medinaceli. Dice, pues, en el prólogo de su obra el piadoso Mínimo:

«Acuérdome, ilustre y muy magnífico señor, cuando el año pasado mi padre provincial y yo fuimos á ver á vuestra ilustre señoría; quiso (estando nosotros presentes y muchos nobles caballeros de su casa) se leyesen no sé que coplas que había compuesto GARCÍ-SÁNCHEZ DE BADAJOZ con una prima ficción y elegante y pulido decir, en el cuál él ponía muchos caballeros de España que él galanes cortesanos había conocido (es el *Infierno de amor.)* El fin para que se leyeron, según yo comprehendí, fué para tomar nuestro parecer sobre la vivez del ingenio y elegancia de palabras del

1. *Comienza el libro de la Celestial Jerarquia y Infernal Labirinto, metrificado en metro castellano en verso heroico grave por un Religioso de la Orden de los Minimos, dirigido al Ilustre y muy Magnifico Sr. D. Juan de la Cerda, Duque de Medinaceli, Conde del Puerto de Santa María,* etc.—Fol. l. gót., á dos columnas. 22 hojas, dos más de portada y otras dos de tablas.

autor de aquella obra.» La opinión del Mínimo fué que no debiera BADAJOZ haber empleado su ingenio tan sutil en cosas tan perecederas, sino en servicio de Dios, «lo cual él no hizo, más, por el contrario, las cosas de la Sagrada Escritura profanó trayéndolas á su vano amor, ó más verdaderaménte furioso desatino, como paresce en las *Liciones* suyas de Job, por él trovadas, las cuáles, cuando me fueron mostradas, no pude sino maravillarme; porque después de la elegancia de palabras estaban allí condiciones tan primas del amor divinal, que no pude yo sino decir que todo pecado, en especial este deste vano desatino, es idolatría, ca se dá al ídolo lo que se debe á la Soberana Majestad de Dios... *Pues por estos desatinos está loco en cadenas, al cual Nuestro Señor, con misericordia, le privó de aqvello que con su franca larguezа le habia comunicado.*»

Como este fraile escribía después de 1505 [1], resulta que por tales fechas, aunque demente, vivía el desdichado GARCÍ-SÁNCHEZ.

Vivió aún muchos años. En la *Crónica* satírica de Carlos V, atribuída D. Francesillo de Zúñiga, se hacen dos curiosas menciones de GARCÍ-SÁNCHEZ [2], refiriéndolas ambas á 1525, en la

1. Cita el *Retablo de la vida de Cristo*, del Cartujano, y da como vivo aún al autor, datos que con el nombre del Mecenas pueden indicarnos cuando se escribió la *Celestial Jerarquía*.

Ticknor en su *Historia* (I, 442) dice que la 1.ª edición del *Retablo* es de 1505, cosa que parece corroborar el verle ya citado como corriente en 1508 por Francisco de Ávila en su poema de *La vida y la muerte* (En Gallardo, *Ensayo*, I, 343.) Verdad es que el autor pudo conocerle manuscrito, forma en que existía desde 1500. La primera edición cierta, hasta hoy, del *Retablo* es de 1516, hecha en Sevilla (*Tipogr. hisp.* n.º 188.) En cuanto á la fecha de la muerte del *Cartujano* que nos daría el límite moderno de la *Celestial Jerarquía* la fija el mismo Ticknor en 1518 (I, 440). El Duque D. Juan á quien esta obra va dedicada empezó á serlo en Noviembre de 1501, por fallecimiento, en Écija, donde quizá escriba el fraile mínimo, de su padre D. Luis de la Cerda, primer duque. Casóse en segundas nupcias en 1512 con D.ª María de Silva, hija del Conde de Cifuentes y murió después de 1521.

2. Bib. de AA. esp.: *Curiosidades bibliográficas*, Madrid, 1855, pp. 27 y 38.

primera parece indicarse que ya había muerto el poeta, pues al hablar de una enfermedad que sufrió el Emperador en Valladolid y de un doctor Ponte se expresa así:

«El gobernador de Brusa dijo: «Doctor pareceis mula rucia del prior de Guadalupe, ó treinta y tres libras de azùcar piedra y que os vais con todos los diablos ó con el Sr. Garci-Sánchez de Badajoz.» Palabras que también pueden aludir á su locura.

Pero en el otro pasaje, al referir la entrada en Toledo del legado Juan de Médicis y un juego de cañas satírico en su honor, dice: «Del puesto contrario estaban el Obispo de Canarias, é limosnero, que si le hicieran de Toledo que no le pesara... y D. Francisco Pacheco de Córdoba y otros muchos caballeros, *Obispos* y perlados y los Vozmedianos y el Obispo de Alemania y GARCÍ-SÁNCHEZ DE BADAJOZ, vecino de Ècija, que por sus pecado *tiene* depositado el seso en D. Hernándo de León.»

La Sra. Micaelis se inclina á creer en el suicidio de GARCÍ-SÁNCHEZ (loc. cit. p. 118), que se apunta en el pasaje del *Discurso sobre la lengua y los autores castellanos* de Vicente Nogueira, dado á conocer por Mr. Morel-Fatio *(Zeitschrift,* t. 3.°, pp. 1 á 38,) que dice: «Doppe qual profanamento il detto GARCÍ-SÁNCHEZ, come di Theopompo si racconta, si impazzò et al fine si ammazzo con le propie mani.» Este discurso (del siglo XVII) es muy posterior al suceso que refiere.

Otra cuestión curiosa surge acerca de la personalidad artística de SÁNCHEZ DE BADAJOZ. Por el mismo tiempo que él, florecía un músico llamado *Badajoz,* pero que también escribía versos, pues los tiene en el *Cancionero general* de Castillo [2] y el *Cancionero musical* de Barbieri [3].

Hasta que D. Francisco Asenjo Barbieri publicó su *Cancionero,* se creía que ambos Badajoces eran personas distintas. Barbieri sostuvo que eran uno mismo, fundándose en la siguiente anécdota que halló referida por Fr. Jerónimo Román, agustino, en sus *Repúblicas del mundo.* (Medina del Campo,

2. Bajo los número 667, 668, 669, 741, 887 y acaso le correspondan los 671, 888 y 889.

3. Son los números 39, 41, 43, 46, 116, 167, 225 y 360.

por Francisco del Canto, 1575; Parte II, f.º 236 v.) en estos términos:

«Quien pues dejara de hablar de un GARCÍ-SÁNCHEZ DE BADAJOZ, cuyo ingenio en vihuela no lo pudo haber mejor en tiempo de los Reyes Católicos, y assí dándose mucho á amar y querer y á la música, perdió el juicio, aunque no para decir un gracioso mote, que le acaeció en Jerez de Badajoz, adonde estaba de contino después que tuvo esta enfermedad. Y fué así que, como fuese á Jerez un corregidor gran músico, y deseoso de ver á GARCÍ-SÁNCHEZ lo fuese á visitar y también porque era notable caballero en estos Reinos. El corregidor rogóle que tañese un poco, porque acaso tenía el instrumento en las manos. El GARCÍ-SÁNCHEZ, que ya sabía que el corregidor pecaba un poco de aquel humor, dijo que no, mas que quedase para él aquel oficio, en fin, que andando en sus cortesías y comedimientos, tanto pudo Garcí-Sánchez que hubo de entregar la vihuela al corregidor, y después que los dos tañeron, parecióle al corregidor que aquella porfía que tuvo el GARCÍ-SÁNCHEZ en darle la vihuela no había sido acaso sino que lo hizo por algún respeto y no queriendo estar con duda díjole: «Señor GARCÍ-SÁNCHEZ, ¿por qué porfió vuesa merced tanto en que yo tañese primero?»; respondió súbitamente (que en esto tuvo especial gracia): «Señor Corregidor, por ver en poder de justicia á la que tanto mal me hizo.» [1]

Y eso que Barbieri halló además noticia de otro Badajoz músico de cámara de Juan III de Portugal.

---

1. *Canc. mus.* pág. 44. Esta misma anécdota había sido antes consignada por Melchor de Santa Cruz en su *Floresta española de apotegmas ó sentencias, sabia y graciosamente dichas, de algunos españoles.* Toledo, Francisco de Guzmán, 1574, 8.º—(V. la pág. 223 de edición de Madrid, Ramón Ruiz, 1790), en estos curiosos términos: «Dicen que Garcí-Sánchez al tiempo que salió de seso estaba componiendo aquellas coplas que comienzan: «Salgan las lágrimas mías»; y como las componía tañía juntamente con la vihuela. Rogóle el Corregidor de la ciudad do residía, un día que tañese y cantase: él lo hizo y cesando dió la vihuela al Corregidor, diciendo: «Tome V. m. porque vea yo en poder de justicia á quien tanto mal me hizo.»

La idea no cuajó; porque el Sr. M. y Pelayo la impugna sosteniendo de nuevo que son personas diferentes.

La señora Micaelis, cree que el Badajoz del *Cancionero* es el mismo que el músico de la corte portuguesa que, según ella averiguó, se llamaba Juan. Nosotros presumimos que son tres los personajes que aquí juegan y que no solo es distinto el Badajoz músico del *Cancionero* del poeta ecijano sino también del ministril de la corte portuguesa. Al menos no está probada la identidad de los dos Badajoces que no llevan el Sánchez.

IV

La locura de GARCÍ-SÁNCHEZ DE BADAJOZ, más que furiosa, parece haber sido dulce y aun divertida, á juzgar por los *dichos* suyos, más ó menos graciosos ó satíricos, que han recogido algunos escritores de la época, como los que siguen:

El desconocido Juan Aragonés, autor de doce cuentos que preceden á la colección de Juan Timoneda, titulada *Sobremesa* [1], nos conservó dos:

Cuento 12.º «Al afamado poeta GARCÍ-SÁNCHEZ DE BADAJOZ, el cual era natural de Écija, ciudad en Andalucía; este varón delicado, no solamente en la pluma, más en prontamente hablar lo era, acaecióle que estando enamorado de una señora, la fué á festejar delante de una ventana de su casa á la

1. La edición de Alcalá de 1576 del *Alivio de caminantes*, de Juan Timoneda, empieza por estos 12 cuentos, diciendo después del prólogo: «Síguense los cuentos, los cuales son de otro autor, llamado Juan Aragonés; que sancta gloria haya.» Esta edición es ya lo menos tercera; después Timoneda le añadió el título de *El Sobremesa y alivio de Caminantes,* etc. (V. *Bibliot.* de Rivad., tomo 3.º, páginas 169 y siguientes).

cual estaba apartada. Pues como encima de su caballo le hiciese grandes fiestas, dando muchas vueltas por su servicio, acertó de tropezar el caballo; y como la señora lo viese casi caído en tierra, dijo de manera que él lo pudo oir:—«Los ojos.» Respondió él tan presto y sin tener tiempo para pensar lo que había de decir:

.....señora y el corazón
vuestros son.»

Cuento 2.° Á GARCÍ-SÁNCHEZ le acaeció que estando penando por una dama, subióse muerto de sus amores á un terrado que tenía, desde donde algunas veces la podía ver. Y estando allí un día, un grande amigo suyo lo fué á ver: el cual, preguntando á sus criados que adonde estaba, le fué dicho que allá arriba, en el terrado. Él se subió derecho allá, y hallándole solo le dijo que cómo estaba allí. Respondió prontamente GARCÍ-SÁNCHEZ:—¿Adónde puede estar mejor el muerto que *enterrado*? Dando á entender que pues estaba muerto, era razón que estuviese *en-terrado*.» [1]

El mismo Timoneda, en la referida colección que imprimió con el título de *El Sobremesa y alivio de caminantes*, incluyó otras dos anécdotas relativas á nuestro trovador.

Cuento 83. «Traían á un sobrino de GARCÍ-SÁNCHEZ dos mujeres en casamiento, de las cuales la una era de muy buenas partes, sino que había hecho un *yerro* de su persona, y la otra era confesa, con la cual le daban un *cuento* de dote. Llegado este mozo á demandar consejo y parecer á su tío sobre cuál destas dos tomaría por mujer, respondióle así:—«Sobrino: yo más querría que me diesen con el *cuento*, que no con el *hierro*.» [2]

Cuento 55. «Un caballero muy enamorado y grande poeta (por estas dos cosas, que la una era bastante), vino á ser loco en tanta manera que un hermano suyo le tenía en su casa encerrado en un lugar apartado; y como una vez viniese á vello, viéndole hacer cosas no debidas, díjole:—«Hermano, para qué hacéis estas cosas? mirad que sois insoportable.» Respondióle:

---

1. En la ya citada *Floresta* de Santa Cruz, p. 223, se refiere también este dicho.

2. Es sabido que las lanzas tenían *hierro* y *cuento*, palabras con que juega el poeta contraponiéndolas á las de *yerro* (falta cometida por la dama) y *cuento* (millón.)

—«Y cómo, ¿es mucho que donde toda mi vida os he sufrido de necio, que me sufrais vos á mí algunos ratos de loco?»

Que en esta anécdota se refiere Timoneda al poeta ecijano, lo demuestra el verla recogida y mejor contada por Luís de Pinedo en su *Libro de los chistes* [1], en esta forma:

«Salióse un día GARCÍ-SÁNCHEZ DE BADAJOZ desnudo de casa por la calle, y un hermano suyo fué corriendo tras él llamándole loco y que no tenía seso. Respondióle él:—«¿Pues cómo? ¡Héte sufrido tantos años yo á tí de nescio, y es mucho que me sufras tú á mí una hora de loco!»

Muy sonado debió de ser este dicho del autor de las *Lecciones de Job*, porque en el mismo siglo XVI D. Luís Zapata, conocido por su *Carlo famoso*, poema en loor de Carlos V, la repitió también en un tomo de *Miscelánea* [2] que compuso, refiriéndolo en estos términos:

«GARCÍ-SÁCHEZ DE BADAJOZ príncipe de los trovadores de las coplas castellanas, enloqueció de amores, á lo que dicen, aunque yo pienso que porque profanó la Sagrada Escritura, que fueron las *Liciones de Job;* y un hermano suyo, que era de bando contrario *(sic)*, le dijo:—«¡Recia cosa es que hemos de sufrir aquí un año á este loco!» Él dijo:—«Señor: no es mucho que me sufrais un año de loco, pues yo os he sufrido de necio tantos.»

Zapata añade esta otra anécdota de BADAJOZ:

«Él mismo, á su hermano que estaba enfermo, le preguntó:—«¿Cómo os va, hermano?» Dijo él:—«Cómo quereis que me vaya, que tengo una calentura lenta, lenta que nunca se me quita?»—«¿Cómo, dijo él, no ha de ir lenta si va en asno?» [3]

En el *Cancionero general de obras nuevas, nunca hasta ahora*

---

1. V. *Sales españolas*, recogidas por D. Antonio Paz y Melia. Primera serie. Madrid, 1890, pág. 295.

2. Con este título ha sido impresa por la Academia de la Historia en la colección titulada *Memorial histórico español*. (V. t. XI, página 401.)

3. Idem, íd.

impresas... Zaragoza, Esteban G. de Nágera, 1554 reimpreso por M.-Fatio: *L'Espagne au XVIe et au XVIIe siècle*. Heilbron; 1878, 4.°, pp. 489-602, se refieren estas otras dos anécdotas:

«Garcí-Sánchez, estando loco, puso este mote en la pared: *Amé y aborrescí*. Preguntóle su amiga que quería decir. Respondió:

Háse de entender así;
que yo fuí enamorado,
pero, después que la ví,
olvidé y aborrescí
á cuantas ove mirado. [1]

Número LXXXV: «Preguntó su amiga á GARCÍ-SÁNCHEZ si la conoscía.

Sois más la hermosa cosa
que en el mundo hizo Dios
y lo menos que hay en vos
es ser hermosa.

En la citada *Floresta* de Melchor de Santa Cruz, hay además registradas estos dichos de nuestro poeta.

«Allegóse un caballero á una rexa do estaba GARCÍ-SÁNCHEZ DE BADAJOZ; el cual venía á caballo, y rogó á GARCI-SÁNCHEZ dixese algún buen dicho, y envió un paje por una caja de diacitrón y dió una tajada á GARCI-SÁNCHEZ: tomó él la otra y lo demás repartió á los que estaban allí. Tornándole á rogar que dixese algo, respondió: «Todos me miran á pie y el moro Zaide á caballo». Dixo esto porque aquel caballero era hijo de una morisca. (Pág. 119.)

«Preguntando un escudero que se decía N. Romero á GARCI-SÁNCHEZ DE BADAJOZ si le conocía, respondió: «¿Pedís todavía por Dios?» (Pág. 131.)

«GARCI-SÁNCHEZ DE BADAJOZ, hallándose con una espada en la mano dixo á un escudero que estaba solo con él en una cámara: «¿Será buen tiro quitaros la cabeza de un golpe?» Respondió el escudero: «Mejor sería si llevásedes dos; que una no es mucho. Si

1. V. pág. 556, n.° LXXXIV. Estos versos figuran también en el *Cancionero* de Álvarez Gato poeta contemporáneo de GARCÍ-SÁNCHEZ.

queréis iré llamar á otro». Y así se escapó saliéndose del aposento.» (Pág. 225.)

«Llevaba un caballero chico de cuerpo una señora muy hermosa de la mano; y pasando cerca de un caballero que estaba leyendo unas coplas á su puerta, preguntó aquella señora que coplas eran. Respondió: «Son unas lamentaciones de amor que hizo GARCI-SÁNCHEZ DE BADAJOZ». Díxole ella: «Esas más viejas son que la *China gala* [1]». Replicó el caballero: «Vm. es la *gala* y ese caballero la *china*». (Pág. 320.)

Lope de Vega, en su comedia *Quien ama no haga fieros* trae este gracioso epigrama.

Á Garcí-Sánchez pedía
un sacristán, que le hallase
una invención que sacase
su manga de cruz un día,
Pero viéndole el calzón
roto, y en pedir prolijo,
«Saca unas calzas, le dijo,
y será buena invención.» [2]

D. Francisco de Portugal en su *Arte de galantería* (1670) cuenta esta fría anécdota: Preguntó uno á GARCÍ-SÁNCHEZ, por qué causa, habiendo hecho tan buenas coplas, las hacía entonces tan malas, y respondió:—«Porque agora no ando enamorado.»

Francisco Manuel de Melo refiere *(Hospital das Lettras*, pá-

---

1. Este antiguo cantar tenía el estribillo:

Á la china gala
la gala chinela.

2. Este mismo cuento había referido también en prosa Melchor de Santa Cruz en su célebre *Floresta*, (tercera parte, cap, IV, número V,) en estos términos: «En una ciudad á do residía GARCI-SÁNCHEZ DE BADAJOZ, era costumbre que el día del *Corpus* hubiese una joya para el sacristán que sacase mejor invención. Vino á GARCI-SÁNCHEZ un sacristán que no estaba bien vestido en especial de calzas, que las traía muy rotas y le dixo: «Señor; ¿qué me aconseja que saque para esta fiesta?» Respondió: «Unas calzas».

gina 371) esta otra tan helada como la anterior y con trazas de ser invención del siglo XVII. «Estaba expirando GARCÍ-SANCHEZ cuando mandó que le vistieran el hábito de San Francisco. Pusiéronle encima el hábito de Santiago, de cuya orden era caballero, quedando con tanta ropa tan abultado, que al mirarse dicen que dijo á los circunstantes:—«Agora dirá Dios:—Mi amigo GARCÍ-SÁNCHEZ, muy arrogante venís. Y yo le responderé: Señor, no se maraville que partí en invierno.»

Otro imitador de Cervantes en el siglo XVIII.[1]

No soy *cervantista* en el sentido de conocedor de todas las producciones eruditas, aun las de orden inferior ó secundarias á que han dado origen la vida y escritos del autor del *Quijote*. No estoy muy seguro, por consiguiente, de que la obra sobre que me propongo hablar en este artículo no haya sido traída ya á la bibliografía cervántica en alguno de los innumerables trabajos que á diario se publican sobre el asunto, dentro y fuera de España. Mis propias indagaciones y el parecer de algún insigne especialista me han tranquilizado algo sobre el particular, en el grado en que estas cosas pueden causar inquietud al que de ellas escribe. Como quiera que sea, el libro de que se trata es una de las más curiosas imitaciones de la gran novela de Cervantes; imitaciones que, empezando en el *Quijote* de Avellàneda, publicado en el intermedio de las dos partes auténticas, esto es, en 1614, acaban en el que lleva el título de *Capítulos que se le olvidaron á Cervantes*, de D. Juan Montalvo, publicado en Francia en

1. Artículo publicado en la *Revista contemporánea* del 28 de Febrero de 1899.

1895 y recomendado á la curiosidad de los aficionados por nuestro ilustre Valera, con su benevolencia habitual, con la que muchas veces encubre y disimula aquella su finísima ironía, pero que esta vez quizás haya sido parte á que últimamente fuese reestampado en Barcelona el susodicho libro del autor hispano-americano [1].

Las imitaciones del *Quijote* son de dos clases. Pretenden unas *continuar* la obra cervantina, que por lo visto suponen incompleta, haciendo intervenir en las suyas los mismos personajes, poco más ó menos, y con el carácter y circunstancias que ostentan en la obra original. De tal naturaleza vienen á ser, dejando á un lado algunas extranjeras, como la francesa anónima de 1726, citada y estudiada por el insigne cervantista D. José María Asensio [2], la inglesa de Ricardo Ward y las que bajo el engañoso título de *traducciones* son en realidad nuevas obras (tales agregados é interpolaciones llevan), las castellanas, *Adiciones* de D. Jacinto María Delgado [3];

---

1. *Capítulos que se le olvidaron á Cervantes*, ensayo de imitación de un libro inimitable. Obra póstuma de Juan Montalvo. Barcelona, Montaner y Simón. 1898, 4.°, CVII-340 páginas.

2. *Suite nouvelle et veritable de l'histoire et des aventures de l'incomparable Don Quichotte de la Manche*, traduite de un manuscrite espagnol, de Cide Hamet Benengeli, son veritable historien. 6 volúmenes en 8.° El último comprende la vida de Sancho Panza, *alcalde de Blandanda*. (Véase *Revista de España*, tomo XXXIII, (28 de Agosto de 1873), págs. 451 y siguientes.

3 *Adiciones á la historia del ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha*, en que se prosiguen los sucesos ocurridos á su escudero el famoso Sancho Panza, escritas en arábigo por Cide-Hamete-Benengeli, y traducidas al castellano con las memorias de la vida de éste, por D. Jacinto María Delgado. Con licencia, en Madrid. En la imprenta de Blas Román. Sin año. 8.°. 374 páginas y 20 hojas preliminares. Esta obra fué impresa verdaderamente en 1786, como se ve por el *Memorial literario* del mes de Julio de dicho año, página 285, en que se anuncia como nueva.

Sin los preliminares fué reimpresa por el editor Mellado, en Madrid en 1845, en 8.°, 216 páginas y varios grabados.

unas *Instruciones de Sancho Panza á su hijo* [1], de autor no conocido, y las respuestas que motivaron [2]; la *Historia* del propio Sancho Panza, desde la muerte del hidalgo manchego, también anónima [3], y ya en tiempos recientes, la desgraciada

---

1. *Instrucciones económicas y políticas dadas por el famoso Sancho Panza*, gobernador de la Insula Barataria, á un hijo suyo, apoyándolas con refranes castellanos, en que le prescribe el método de gobernarse en todas las edades y empleos. Segunda impresión aumentada con otra instrucción. Las da á luz D. A. A. P y G. Con licencia. Madrid, en la imprenta Real, MDCCXCI. 8.°, 64 páginas. Antes, en 1790, habían sido ya impresas y provocado la contestación de que se habla luego. A esta segunda edición contestó también D. Alejandro Ramírez. D. José María Sbarbi reimprimió este folleto en el tomo v de su *Refranero general:* Madrid, 1876, página 1.

2. *Engaña bobos y saca dinero.* Este es el título que quiso dar y puso el autor al fin de su contestación á las *Instrucciones* citadas antes. Fué impresa en Madrid en 1790; 23 páginas en 8.° El *Memorial literario* de Septiembre de dicho año anuncia este folleto con el título de *Quexas de Sancho Panza á Don Quijote sobre algunos testimonios que le han levantado algunos escritores.* Por el tamaño, número de páginas y, sobre todo, por el contenido, según lo expresa el *Memorial*, resulta que es el *Engaña bobos.* Sbarbi lo reimprimió en su citado *Refranero*, tomo v, pág. 187.

Respuestas de Sanchico Panza á dos cartas que le remitió su padre desde la Insula Barataria, que consta por tradición se custodiaron en la Academia argamasillesca. Primera que publica, en honor de la verdad y de la fama y familia de los Panzas, Ramón Alexo de Zidra (anagr. de Alejandro Ramírez), Alcalá, en la oficina de don Isidro López, año de 1791. 8.°, XII-38 páginas. Sbarbi reimprimió también este folleto, ob. cit., pág. 41.

3. *Historia del más famoso escudero Sancho Panza*, desde la gloriosa muerte de Don Quixote de la Mancha hasta el último día y postrera hora de su vida. Parte primera. Con licencia. En Madrid, en la Imprenta Real, año de 1793. 8.°, 9 hojas preliminares y 352 páginas.

Parte segunda. Con licencia. En Madrid, en la imprenta de Villalpando, año de 1798. 8.°, 8 hojas preliminares y 270 páginas. Según se dice al principio, parece que ésta segunda parte es de autor distinto.

tentativa del catedrático de Burgos D. José Martínez Rives, en su *Tercera parte del Quijote* [1], y las *Nuevas aventuras de D. Quijote*, obra de otro hispano americano [2].

Pertececen á la segunda y más numerosa serie las verdaderas *imitaciones*; aquellas en que la semejanza es solo de intención y procedimiento. Con nuevos personajes, revestidos de diferente carácter ó condición, y con sucesos de otra naturaleza, van los autores de estas obras desarrollando su argumento de un modo que, sin embargo, tiene gran analogía con el mecanismo ó sistema empleado por Cervantes. Todos llevan por fin satirizar ó ridiculizar algo y concentran el interés en un personaje caricaturesco en quien individualizan aquello mismo que intentan combatir; y éste héroe es el que, á costa de mil tropiezos y contrapiempos, realiza en parte el objeto que motiva sus andanzas y aventuras.

Á este género corresponden el *Hudibras*, de Samuel Butler (1663); el *Sir Launcelot Græves*, de Smollett (1762), traductor además del *Quijote* en 1755; la novela alemana de Wieland, *Don Silvio de Rosalva; El Quijote femenino*, de Carlota Lennox [3], y quizás otras que no conozco. Entre nosotros es

---

1. En *el Caballero de la Triste Figura*, periódico semanal que se publicaba en Burgos en 1867, y con el seudónimo de *El Bachiller Avellanado*, insertó el Sr. Rives en su *tercera parte* incompleta del *Quijote*.

2. Luis Otero Pimentel. *Semblanzas caballerescas ó las nuevas aventuras de D. Quijote de la Mancha*. Habana, 1886, 4.°, 383 páginas. Introduce el autor al propio D. Quijote y á Sancho con otros personajes en que no soñó Cervantes, como un cacique de Maniabo.

3. Esta obra inglesa fué traducida al castellano y publicada con el siguiente título: *Don Quijote con faldas ó perjuicios morales de las disparatadas novelas*, escrito en inglés, sin nombre de autor, y en castellano, por D. Bernardo María de Calzada, teniente coronel de los Reales Exércitos é idividuo de varios Cuerpos literarios. Con permiso. Por Fuentenebro y Compañía, 1808. (Madrid, 3 volúmenes en 8.°) Pueden añadirse: *El Don Quinjote moderno*, de Marivaux; el *Don Quijote en París*; *El Nuevo Don Quijote*, de Mr. d'Ussieux y algún otro.

más copioso el catálogo de está clase de novelas, empezando por el famoso *Fray Gerundio de Campazas*, siguiendo por el *Don Quijote de la Manchuela*, del clérigo sevillano D. Cristóbal de Arenzana [1]; por la sátira contra los *Discursos filosóficos*, de Forner, por un seudónimo con el título de *Don Quijote el Escolástico* [2], por el *Quijote de Cantabria* [3], el *Quijote de los teatros*, de Trigueros [4], el *Lazarillo Vizcardi*, de Exime-

1. *Vida y empresas literarias del ingeniosísimo caballero Don Quixote de la Manchuela*. Parte primera. Compuesta por D. Christoval de Anzarena, presbytero. Con licencia. En Sevilla, en la imprenta del Dr. D. Geronymo de Castilla, impresor Mayor de dicha ciudad. Sin año (en 1767 según Perosso); 8.°, 16 hojas preliminares y 277 páginas. Sólo comprende los primeros años y estudios de Manchuela. A éste le quiere el autor hacer célebre por *las letras*, como el otro lo fué por *las armas*.

2. *Apéndice á la primera salida de Don Quijote el Escolástico*, por D. Eugenio Habela Patiño. Madrid, Antonio Espinosa, 1789, 8.°, 149 páginas. No es novela, sino un invectiva contra los *Discursos* de Forner y el *Compendio filosófico* del P. Roselli, pero la forma de impugnar es *quijotesca*.

3. *Historia fabulosa del distinguido caballero Don Pelayo, Infanzón de la Vega, Quijote de la Cantabria*, por D. Alonso Bernardo Rivero y Larrea, cura de Ontalvilla y despoblado de Ontariego, en el obispado de Segovia, 3 volúmenes en 8.° Madrid, 1792 y 1793. Imprenta de la Viuda de Ibarra.

Á igual clase pertenecen las siguientes:

Vida, hechos y aventuras de Juan Mayorazgo, alusivas á la buena y mala crianza del señorito en su pueblo y cadete en la milicia. Su autor D. Félix Antonio Ponce de León, de la Real Sociedad Vascongada. Madrid, 1779, 8.°

Aventuras de Juan Luis, historia divertida que puede ser útil y la da á luz D. Diego Ventura Rejón y Lucas. Madrid, Ibarra, 1784, 4.°, 328 páginas.

4. *Teatro español burlesco ó Quixote de los teatros* por el maestro Crispín Caramillo. Cum notis variorum. Madrid, imprenta de Villalpando, 1802, 12.°, 160 páginas. Aunque en forma novelesca, este librejo había de servir de prólogo á una colección de comedias burlescas y disparatadas que Trigueros preparaba cuando le

no [1], la historia de *Don Rodrigo Peñadura*, del licenciado Arias de León [2]; el *Don Papis Bobadilla*, del magistrado Crespo [3]; el *Quijote del siglo XVIII*, de Siñeriz [4]; la *Historia de Pedro Saputo*, de D. Braulio Foz, y alguna otra que no he visto [5].

---

sorprendió la muerte. Lo imprimió luego suelto un amigo suyo llamado D. Manuel A. Salcedo. De esta especie de novela se hizo luego una obra dramática con el mismo título que se conserva manuscrita en la Biblioteca Nacional de esta corte.

Con el mismo objeto satírico, pero contra las tragedias de su tiempo, había publicado antes D. Juan Pisón y Vargas *El Rutzvanscadt ó Quixote trágico, tragedia á secas*, por... Madrid, Sancha, 1786, 4.°

1. *Don Lazarillo Vizcardi*. Sus investigaciones músicas con ocasión del concurso á un magisterio de capilla vacante, recogidas y ordenadas por D. Antonio Eximeno. Madrid. 1872, 2 volúmenes en 4.° (De los bibliófilos españoles). Tenía Eximeno escrita esta obra en 1802; pero la dejó inédita. Editóla Barbieri. La sátira vá contra las obras musicales didácticas de Cerone y de Nasarre.

2. *Historia del valeroso caballero Don Rodrigo de Peñadura*, publicada por el licenciado Luis Arias de León, paisano del héroe. Tomo I (único). Marsella, en la imprenta Carnaud y Simonin, calle de la Darce, núm. 13, 1823, 8.°, 175 páginas. Va contra los liberales del año veinte, especialmente contra Riego.

3. *Don Papis de Bobadilla*, por D. Rafael José de Crespo, del Consejo de S. M., oidor de la Real Audiencia de Aragón. Zaragoza, 1829, imprenta de Polo y Monje, 6 volúmenes en 8.° Contra los filósofos modernos.

4. *El Quijote del siglo XVIII ó historia de la vida, hechos, aventuras y hazañas de Mr. le Grand*, héroe, filósofo moderno, caballero andante, prevaricador y reformador de todo el género humano. Obra escrita en beneficio de la humanidad y aplicada al siglo XIX, por D. Juan Francisco Siñeriz. Madrid, M. de Burgos, 1836, 4 volúmenos en 8.° Se tradujo en 1837 al francés y en 1841 volvió á imprimirse en castellano en Barcelona, pero cambiado el título y diciendo ser traducida del francés.

5. Una contra los enciclopedistas escrita por el cervantófilo don Joaquín María Ferrer; otra de Gascón, *El Quijotismo en el siglo XIX y Don Quijote de la Mancha en el siglo XIX*, de D. T. Ibáñez. Cádiz, 1861. Es también sátira política.

De igual especie que estas obras, pero anterior á la mayor parte de ellas, es la novela de que, sin más preámbulo, vamos á dar un ligero análisis. Nómbrase *El tio Gil Mamuco*, título extraño y á la verdad poco quijotesco, por lo que no será aventurado suponer que á él se deba, más que á su rareza bibliográfica, haberse ocultado á las investigaciones de los cervantistas. Quiso el autor encubrir su nombre con las siglas F. V. Y. C. P. y se imprimió en Madrid, en la oficina de Aznar, el año de 1789 [1].

Á mi ver pretendió el autor ridiculizar el afán reformista, especialmente en lo que atañe á los llamados hoy *intereses materiales*, que caracteriza el reinado de Carlos III, sobre todo durante el ministerio ó gobierno de Floridablanca. Entonces se implantaron multitud de industrias nuevas, fueron llamados y favorecidos varios sabios extranjeros, en los que hubo de todo, pues al lado de hombres eminentes como don Guillermo Bowles y D. Luis Proust, vinieron otros como aquel José Esteban Warrents, cuáquero de Pensilvania, que se presentó en Madrid con unas máquinas de cadar é hilar algodón y lana; y habiendo abjurado su religión y héchose bautizar, sirviéndole de padrino el propio Floridablanca estafó á éste bastantes miles de reales y luego, al marcharse, con el pretexto de traer de su tierra algunas familias para el manejo de las máquinas, amparado con las cartas que llevaba; en Francia, con nuestro embajador, y en Holanda, con el encargado de negocios cometió nuevas estafas, que al fin tuvo que pagar el Gobierno español. La manía de las inven-

---

También pueden considerarse, á pesar de su forma rimada, como imitaciones del *Quijote* los dos conocidos romances de Jovellanos contra Huerta, con el nombre de *invencible caballero Antioro;* otro de Forner sobre el mismo asunto y una anacreóntica de Merás titulada *El Quixotismo,* impresa en Madrid en 1786.

No deben olvidarse las muchas obras dramáticas que inspiró el *Quijote* ya en tiempo de Cervantes y de entonces acá, y que por sí solas forman copioso catálogo.

1. En 8.°, XVIII-371 páginas.

ciones y la aplicación de pequeñas industrias había adquirido tal desarrollo entre nosotros, que lo mismo que al mediar el siglo XVII, pululaban los arbitristas y los inventores, y en los periódicos de la época, el *Diario Curioso*, por ejemplo, no escasean los anuncios como el de las «candelillas que se encienden por sí solas, sin uso de yesca, piedra ni eslabón, para conveniencia del público» (*Diario* del 1.º de Julio de 1786); el de preparación de un *índigo* artificial (*Diario* del 2 de íd.); otras candelillas (que por lo visto eran una especie de fósforos) (*Diario* del 3 de íd.); encerados ó impermeables, nuevos entonces (*Diario* del 5 de íd.); nueva fábrica de peltre (*Diario* del 6 de íd.), agua para blanquear y fortificar la dentadura (*Diario* del 9 de íd.); y así sucesivamente; tanto que este periódico tenía ya una sección que titulaba *Inventos* destinada á tratar de estas menudencias industriales, que muchas veces resultaban lo que hoy, entre ciertas gentes, se llaman *timos* [1].

Algo parece dar á entender el autor del *Gil Mamuco* en el no muy claro prólogo que puso á su obra cuando, al hablar de ella, dice:

«La aplicación á diferentes cosas útiles se advierte claramente, y se encomienda muchas veces; y algunas como más interesante aquella que mira á la construcción de obras finas, primorosas, de poco bulto y mucho beneficio. Del mismo modo el ocio, la poca aplicación, la incuriosidad, el descuido y el huir del trabajo justo y estimable se representan y desdeñan más que los secretos falsos, censurando á los que quieren pasar por hábiles y sabios, habiendo estudiado y trabajado poco ó casi nada; notando á los que quieren vivir y enriquecer con poquísimo trabajo, á los que se dan á modos de pasar la vida inútiles al país y que requieren corta ocupación y á los que no cuidan de leer ni de adelantar en aquellas facultades que profesan» [2].

---

1. Hasta se creyó útil publicar escritos como el siguiente: *Defensa político-civil de los honrados y honestos oficios de los menestrales y artesanos de España*, por D. Antonio Cacea (el P. Cayetano Cano), Madrid, Herrera. 1788, 4.º, 38 páginas, para ensalzar esta clase de trabajadores.

2. *El tio Gil Mamuco*, págs. VIII y IX.

Pero con mayor claridad se ve el objeto de la obra haciendo una breve exposición de su contenido. El tio Gil ó *Don Gil* Mamuco, como después se hace llamar, era un curandero de cierta población, que el autor, como Cervantes, dice calla por motivos graves, y que aplicando sus drogas y con el producto de una tienda que regentaban una hermana y una sobrina suyas, había llegado felizmente á los cincuenta años sin penas ni cuidados. Él era de suyo algo falto de caletre, muy dado á cuentos y novedades; lector de gacetas y crédulo en demasía, tanto que sus amigos se divertían en hacerle tragar mil absurdos y patrañas. Uno de ellos le indujo al cultivo de alquimia en que perseveró algunos meses hasta que cierto día, en que casualmente se ausentó del desván en que tenía su laboratorio, su hermana le apagó la luz ó fuego del crisol, precisamente cuando faltaba muy poco para que, según él, apareciese el oro deseado. No se murió de pena porque al poco tiempo otro amigo le dió la ocasión de contraer nueva manía mucho más extraña. Díjole pues, que cierto perulero inmensamente rico había ofrecido un premio de un millón de pesos para el que yendo y enseñando por diferentes pueblos y comarcas hiciese mayor número de hombres industriosos á fin de que con sus reglas se enriqueciesen más fácilmente sin perjudicar á la salud y trabajando muy poco. Añadía el aviso que si el que ganase el premio estaba soltero casaría con señora de la mayor nobleza y hermosura si lo deseaba.

Resuelto el curandero á lograr tal recompensa, dióse con el mayor ahinco á leer libros de secretos, recetas, artes y oficios; y con tal afán tomó su idea que, sin comer ni dormir concluyó por quedarse sin el poco juicio que tenía. Para colmo, el amigo, autor de la burla le trajo por entonces un título de maestro general, que suponía le enviaba el *gran premiador* al saber su intención de aspirar á la recompensa; y entonces el mísero curandero no vaciló ya en salir por el mundo á buscar discípulos y comunicarles sus recónditos saberes.

Tenia en casa un criado llamado Blas, simple y taimado á la vez, que servía con fidelidad á la familia esperando casarse con la sobrina, de la que estaba prendado, y á éste eligió el

buen Gil Mamuco por compañero de sus viajes. Comunicóle su proyecto cierto día con el mayor sigilo, y aunque no le agradó en modo alguno, conociendo el carácter testarudo de su amo y temiendo perder á la sobrina si se negaba á seguirle, optó por complacer al loco, no sin estipular antes que á la vuelta y como en galardón obtendría la blanca mano de la joven.

Recelosa la hermana de Gil de los secretos y cuchicheos que advertía entre amo y criado, disponiendo la salida, sorprendió parte del negocio y lo comunicó á un fraile amigo de la casa para que apartase á su hermano del desatinado propósito que tenía. Intentólo el religioso, con gran sorpresa de Gil al ver conocido su pensamiento, y para mejor pesuadirle, le manifestó que cierto mágico llamado Malaquín se lo había descubierto, así como que también había salido ya el dicho mágico á la conquista del gran premio. Pero esta noticia, en vez de contener al iluso curandero, más le alentó á proseguir su intento, pues confiaba en vencer al mágico. Vendiò dos casas para proveerse de dineros; compró una mula para él y un jumento para su criado; se vistieron ambos con traje adecuado al nuevo empleo, y cierta noche, sin hacer caso de los ruegos y lágrimas de las dos pobres mujeres, salieron velozmente del lugar.

Apenas se vieron fuera de poblado; comenzaron ambos un diálogo de corte muy semejante á los del *Quijote*, ponderando el tío Gil la importancia de la empresa, las consecuencias halagüeñas que produciría y desarraigando algunos escrúpulos que aún conservaba Blas, su criado. Veíase ya vencedor, ensalzado y glorificado en la corte, donde la fama habría llevado el eco de sus prodigiosas enseñanzos.

«Allí si que has de ver (le dice) cosas de tanto gusto, pasmo y lucimiento, que no tendrás hambre, frío ni calor; y aun tres horas antes de llegar, en columbrando los bultos de los palacios, campanarios y pirámides, si andas de mal humor se te quitará tan de repente que acaso nunca jamás te volverá. Llegaráse el alegre día del arribo, en que preguntaré á muchos señores viandantes cuánto hay; lo propio haré más adelante; en fin, vendrá un criado de un amigo mío y nos dirá: dos leguas cortas nada más. En oyendo yo dos cortas, ya no me de-

tendré; «Alto ahí», te diré con brío. «¿Á qué asunto?», dirás tú, si vienes algo adormecido. «¿Á qué? Á sacar los peluquines de la alforja; y al instante, al instante á echarles seis dedos de yeso mate; que en un súbito está aquí á recibirnos la mitad de la corte terrenal», te diré yo; y tú tal vez te asustarás, pero luego te pasará.

»Hecho esto, que es lo primero y principal, luego al punto nos echaremos camisas limpias y calcetas; y estrenándo tú casaca de cordellate fino, con galón de talco verde, y yo otra de calamaco, bordada con alambre sutil de Funtiñán; dexando á un lado todo pudor y cortedad, á seis credos de carrera, cata allí, yo no sé cuantas carrozas de tres mulas, porque no las podré contar. Parece que las estoy mirando ahora mismo; ya han llegado y se apean de un dorado coche seis señores más relumbrantes que terrones de cristal; y al instante, con voz sonora y mejor modo que ellos saben, te preguntan á tí: «¿Quién es su señoría, el señor don Gil?» Y tú, por no estar hecho á tratamientos, no lo entiendes, «Yo soy», respondo antes que tú, viéndote titubear. Y apenas han oído mi voz, cuando todos quieren abrazarme á un tiempo; pero no lo pueden lograr bien, y viéndolo yo, presto digo á mis señores que no aprieten, que me ahogan, y que vayan tres á abrazarte á tí, que eres mi sobrino carnal. Así lo hacen y luego nos meten en la mejor carroza, y sabemos que son seis grandes protectores y muy aficionados á personas de ingenio y maña: y que, movidos del millón de pesos que habré ganado, y de que podré prestarles algo, han querido obsequiarme y convidarme antes que otros caballeros de Madrid.

»Yendo, pues, todos placenteros, me hacen á mí más de trescientas mil preguntas; otros á ti hacen lo propio, no lo entiendes ó no sabes contestar, pero yo al instante te apunto lo que has de responder. Y en medio del gran gusto y gozo que sienten de venir con nosotror y oirnos contar cosas inauditas y rarísimas, sin que una sola pueda decirse regular, ya vemos otros coches que vienen, y nos dicen los amigos: «Aquí llega el señor dador del premio con sus íntimos amigos nobles y opulentos de la misma villa del Perú». «Bien está», respondo yo. Y en llegando uno que no conozco todavía, con dulce y alta voz me pregunta: «¿Adónde está el señor marqués de los Mamucos?», porque ya tendré vasallos y armas de berroqueña entre dos ventanas del desván. Y así como lo saben, se apean, salimos y hacen lo propio que aquellos buenos señores, tan abrazadores y amigos de saber. Luego, con éstos, sin pensarlo ni barruntarlo tú ni ellos, arman una gran porfía, de suerte que después que se han dicho mil desmesuras y sandeces, quieren vengarse á pescozones, y yo lo siento á par de muerte

y los aquieto con la mayor política que sé. Y todo dimana, Blas, de que mi señor dador del premio quiere llevarnos á cenar á su palacio singular; al cabo vence, porque yo, que soy dueño de irme donde quiera, lo resuelvo así. De esto se quieren picar los seis señores grandes; pero yo lo compongo presto y les contento diciéndoles que al otro día sin falta iremos á comer con sus bondades, que estén aparejados, que á las once y media ya nos tendrán allí. Á las doce menos cuarto, por no hacernos aguardar, ya sacan las judías, las salsas, las fuentes de pavos, de gallinas, de lobos, de menudos, de morcillas; el vino es puro y de recibo; toda la comida es grande; los platos de natillas sobran y á este tenor nada tendrás que desear. Pero, hijo, por los clavos y la esponja te suplico que tengas juicio en embaular, que tú en viendo la ocasión comes para un mes; y así mira por tu salud, teme á los cólicos, y aunque te tienten no bebas del rosolí de Venus ni del espíritu de alcaparras, porque son en sumo ardientes y queman el pulmón.

»Satisfechos luego de los postres, nos llevan á un magnífico salón, cuyos balcones miran al Oriente, unos á un jardín y otros á un corral, donde nos tienen prevenida una alta y ancha cama más blanda que un pajar; porque todos los colchones son de cisnes y de plumas de perdiz. Tumbaráste sobre ella como un duque; yo también, y de seguida daré orden á un criado del punto fijo que nos ha de venir á despertar. Con el mayor placer del mundo pasaremos nuestra siesta; porque sin pulgas, moscas, ni mosquitos, ni otras inquietudes que suelen sufrir los mal comidos, y más si beben mucha agua, habremos dormido como ángeles»[1].

Entretenidos en estas y otras pláticas iban atravesando un bosque, entre once y doce de la noche, cuando se vieron acometidos de una manada de lobos; espantadas las cabalgaduras dieron con los jinetes en tierra y huyeron, no sin que el asno de Blas dejase parte de la cola en las fauces de los hambrientos animales, que, asustados á su vez de las voces de Blas y su amo, se retiraron cobardemente. Don Gil achacó la agresión á su enemigo el encantador Malaquín, que ya desde los comienzos le suscitaba obstáculos en su gloriosa empresa y había enviado aquella cáfila de duendes con ojos encarnizados, que por tales signó á los lobos desde luego. Cu-

1. *El tío Gil*, páginas 31 á 36.

rado el jumento de Blas, lo que sirvió para que D. Gil se acordase do que no tenía nombre y le aplicase el entonces muy propio de *Parviculinario*, así como á su mula había ya dado el de *Pelegrina*, pudieron seguir su camino comentando extensamente el suceso.

Llegados á cierto lugar bastante poblado, quiso D. Gil poner en ejecución sus enseñanzas; convocó á los vecinos, expúsoles su proyecto, indicóles á cada uno el oficio á que debía aplicarse en general, ó ridículo ó impropio del pueblo, ó insignificante; pero como una de las condiciones para el buen éxito en las nuevas industrias era la ciencia y habilidad que el maestro había de infundir á cado uno, y esta comunicación se realizaba mediante ciertas palabras en algarabía acompañadas de algunos azotes con un vergajo, se enfadaron otros vecinos y arremetieron con el profesor, quien gracias á la influencia del cura del pueblo pudo esta vez salir casi ileso de aquel sitio.

No le sucedió así en otra villa á donde fué luego; pues aunque en un largo sermón demostró á los habitantes la conveniencia de apartarse de los oficios y empleos cotidianos, sobre todo de los tocantes á la agricultura, ofreciendo ponerlos á todos en condiciones de que rápida y fácilmente fuesen astrólogos, herbolarios, titiriteros, sacamancheros, perendengueros, tenderos y romanceros; cuando quiso administrarles el agua milagrosa que había de aumentar la memoria, entendimiento y voluntad de los discípulos, negáronse éstos á recibirla por el sitio y con el aparato que para ello quería utilizar el maestro. Pero como éste insistiese y aun tratase de pasar á vías de hecho, los malvados propusieron entre sí de hacérsela experimentar antes él ó por lo menos á su criado Blas, á quien, por fuerza, obligaron á recibir hasta cuatro veces la dosis dispuesta para cada uno. Furioso Blas con su amo, desatóse en improperios contra él; y los burladores, fingiendo satisfacerle, y ya que D. Gil al consolarle le decía que la cosa no era mala sino muy salutífera, arremetieron con él también y le introdujeron hasta seis porciones del licor misterioso. Y llevando ya la burla al extremo, le dieron además una multitud de «palmadas retumbantes», hasta que cansados le dejaron fatigado y molido.

Salieron de aquel pueblo de ingratos, á quienes condenó D. Gil á sufrir los oficios más duros, como los de aserradores, zurradores, tiradores, etc., y á poco camino vieron llegar un pobre arriero con sus pollinos cargados de varas, que á Mamuco se le antojaron cañamieles ó cañas de azúcar. Y como este comercio le parecía á D. Gil exclusivo de sus adeptos, acometió al mísero aldeano y descargándole fuertes espaldarazos le derribó y forzó á pedir misericordia sometiéndose á lo que quisiera ordenarle. En pago de esta sumisión le enseña á fabricar á poca costa y sin fatiga sortijas para curar el dolor de cabeza, con las que había de hacerse el arriero prontamente rico en su aldea.

Viene luego cierta aventura con unos quintos, muy semejante á la de los *yangüeses* ó á la de los *galeotes*, de su modelo. D. Gil quiere que los enganchados se vuelvan á sus pueblos, donde hacen mucha falta, y se dediquen á las industrias que él les enseñará. De una en otra cuestión acaba por sacudir á uno de ellos con su vergajo; pero los quintos llueven palos sobre él y su criado, en términos que los dejan sobre el campo como muertos. Lo mismo que en el *Quijote,* sobreponiéndose á los dolores y magullamiento, entabla Mamuco una extraña conversación con Blas, su escudero, para contarle la visión que tuvo mientras yacía en el suelo, y fué haber pisado en cuerpo y alma en el paraíso terrenal. Este paraíso no es otra cosa que una descripción entre panegírica y satírica de la villa de Madrid, especialmente de aquellas obras y monumentos que, como el paseo del Prado, la puerta de Alcalá, las fuentes de Apolo, Cibeles, Tritones y las Gemelas, los carros y cubas para el riego, el Botánico, los coches de alquiler, el paseo de moda y otras cosas, eran entonces nuevas en la corte de España.

Para curarse ambos andantes, condujo Blas á su amo puesto á través sobre su jumento, pues le era imposible mantenerse á caballo, hasta una alquería cercana, donde estuvieron algunos días restaurando sus decaidas fuerzas; y D. Gil, al despedirse de sus bienechores, les dejó la consabida receta para hacerse poderosos sin tiempo ni trabajo.

Faltaba aún pintar enamorado al Quijote de la industria, y

este aspecto tiene su regular desenvolvimiento en los capítulos sucesivos. Lanzados de nuevo á la prosecución de su empresa, llegan los asendereados caminantes al pie de las ruinas de un viejo castillo de que se habían apoderado unos cabreros para alojar sus ganados. Ver D. Gil el edificio y antojársele palacio suntuoso de la futura señora y mujer suya, fué todo uno. En vano su ayudante intenta persuadirle del verdadero objeto de aquellos restos, pues ya no quiere apartarse de ellos hasta que logre ver y hablar á la dueña de aquella mansión de la belleza. Por uno de los muchos huecos ó grietas de las paredes aparece una cabra; y D. Gil, creyendo ser la propia D.ª Serafina de Castulia, que este nombre le plugo dar á su amada, le endereza el más rendido y amoroso discurso. Desaparece el animal y el nuevo Amadis, á pesar de hallarse mojado y muerto de frío, pues intencional ó casualmente habían arrojado sobre él los cabreros una gran artesa sobrante del agua en que bebía el ganado, se tiende en el suelo dispuesto á no moverse del sitio hasta que la dama responda á sus requestas y solicitudes. Entonces Blas, viendo remoto el momento de salir de aquel lugar, recurre á un engaño parecido á los de su congénere Sancho Panza; y es que, pretextando tener que alejarse un momento, rodea la muralla y desde sitio en que no podía su amo verle, pero sí oirle, finge hablar con la propia señora de Castulia, quien agradeciendo la fineza de D. Gil, quiere que se marche de su lado por algún tiempo que ella habrá de regular.

Convencido el iluso curandero prosigue su camino hasta llegar á la casa de un pobre tejedor, donde fueron acogidos, y no bien se apearon, D. Gil mandó á Blas fuese á ver si en el correo tenía carta de su dama, pues aunqne en realidad sólo algunas horas hacía que se había separado del castillo, á él su locura le hizo creer pasaba ya de dos meses que estaba ausente de D.ª Serafina No podemos detenernos en la exposición de los demás episodios de la aventura amorosa del tío Gil, muy semejante á las descritas por Cervantes, aunque con carácter más realista en el autor del siglo XVIII, según corresponde á la nueva especie de *caballerías* que forman el tejido de la novela.

Termina esta obra con una estrepitosa aventura visiblemente imitada de la cervantina del *Retablo*, de Maese Pedro. Habiendo entrado D. Gil en el taller de un fabricante de esculturas de yeso é intentado persuadir á las estátuas que se reconociesen por sus discípulos, impaciente y furioso el buen Mamuco por el tenaz silencio de las figuras, empezó á descargar palos sobre ellas, haciéndolas pedazos en pocos instantes. Alborotáronse los dueños y el vecindario, vinieron autoridades y llevaron á la cárcel al autor de tal destrozo y á su inseparable y en este caso inocente compañero.

Como el *Don Quijote de la Manchuela*, el *Don Rodrigo Peñadura* y alguna otra, quedó esta novela sin acabar y casi apenas empezada á juzgar por el proyecto que especifican los prólogos y la extensión con que se tratan las primeras aventuras. Probablemente el éxito negativo de todas ellas sería la causa de una suspensión que no podría explicarse por motivos individuales en todos los casos. La comparación que inevitablemente se ocurre cuando se empiezan á leer las perjudica mucho; desaparece el interés y cierta prevención desfavorable se apodera del ánimo de quien, no ya por entretenimiento, sino por otros fines, persevera en la lectura y la concluye. Por otra parte, es tal la tiranía que ejerce el insigne modelo en sus temerarios imitadores, que ni aun pueden librarse de remedar el estilo, con el resultado que es de suponer en tan desequilibrada competencia.

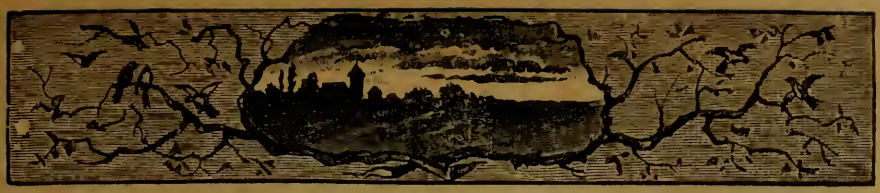
¡Qué distancia no hay, por ejemplo; entre la carta de don Quijote á Dulcinea y otra semejante que D. Gil envía á su Serafina de Castulia! En ambas se procura emplear un lenguaje enfático y rebuscado, pero el de Don Quijote es bello y digno y el de Mamuco vulgar y hasta chocarrero; y eso que también él dice estar «mustio, amarrado y traspasado de las flechas mortales de la ausencia» [1].

El error de todos estos imitadores consistió en creer que el mérito de la novela de Cervantes residía exclusivamente en la

1. *El tío Gil*, pág. 341.

parte de sátira que tiene contra los libros caballerescos. Conque, según pensaban, eligiendo ellos otro tema de mayor interés é importancia que la lectura de cierta clase de libros, como serían los defectos y vicios de la enseñanza universitaria, la hidalgomanía, el filosofismo del siglo XVIII, el radicalismo político, el industrialismo, etc., que es adonde tiran estas obras, pensaban, repito, vencer y sobrepujar fácilmente al autor del *Quijote*. ¡Ejemplo memorable de ceguedad y pobreza de sentido crítico!

Madrid 12 de Febrero de 1899.



Las imitaciones castellanas del *QUIJOTE*.[1]

Señores Académicos:

Sí lo permitieran los estatutos que rigen ó gobiernan la Real Academia Española hubiese ciertamente aspirado á que, por esta vez, se alterase la costumbre de solemnizar, mediante una recepción pública, cada nueva admisión en este insigne Cuerpo: tanto es lo que me intimida verme aquí desprovisto de méritos ya reconocidos y sin la más leve esperanza de acreditarlos en la ocasión presente. Mas, puesto que la, en este caso, tiranía reglamentaria exige de mí trance para algunos nada temeroso ni desagradable y de vosotros la suficiente resignación para escucharme, en la duda de cual sacrificio será mayor, hasta presumo innecesario impetrar muy fervorosamente una benevolencia easi merecida, protestando, desde luego, no abusar largo tiempo de ella con la lectura de mi discurso.

Son, en general, esta clase de documentos un como alarde brillante de las más exquisitas calidades de espíritu que adornan y realzan la personalidad literaria de cada nuevo elegido. Para ellos guarda el poeta sus más bellas y olorosas flores; el

1. Discurso leido ante la Real Academia Española en la recepción del autor el día 27 de Mayo de 1900.

narrador ameno y discreto los más inesperados choques de ideas, les agudezas de su entendimiento, el ingenio y el donaire esparcidos por dondequiera ó bien aquella sal apetitosa que el estudio recoge á orillas del Sarónico. Aquí el orador elocuente despliega los más delicados recursos de su arte, siquiera no sea con el vigor ó energía de que hace uso en la palestra política, aunque sí con más depurado gusto; y aquí el verdadero sabio, en castizo lenguaje y en elegante forma, expone el resultado de sus indagaciones en todo lo que se refiere á las artes de la palabra.

Como, por mi desgracia, no me hallo comprendido en ninguna de tales categorías, aun cuando pudiera acaso decir cosas no enteramente vulgares, tendría sobrado recelo de no decirlas de modo que fuesen oídas sin cansancio ó disgusto de los circustantes. Es muy difícil mostrarse á la vez erudito y ameno.

Éralo uno y otro, ciertamente, el egregio escritor á quien, por vuestros sufragios, vengo á suceder en la Academia: el Excmo. Sr. D. Pedro de Madrazo y Kuntz, en quien por modo peregrino se juntaron las cualidades del investigador diligente, la inspiración del artista y el magisterio del crítico. El genio del Norte y el genio del Mediodía, que simbolizan los dos apellidos que usó en vida, se fundieron en alta y simpática unidad al tomar su espíritu humana vestidura.

De un lado todo lo que le circunda parece empujarle por el camino de lo bello. Madrazo nace en la gran ciudad, eterna metrópoli y *alma parens* del arte. Las musas y las gracias rodean su cuna: pintores y poetas forman sus primeras relaciones sociales; pintor era su padre y pintores sus hermanos; poetas eran sus amigos y el que lo fué más que todos y que también ocupó dignamente un sillón en esta Academia. Madrazo amó la poesía y la buscó y la expresò en sus trabajos y en su vida toda: versos fueron sus primeros escritos y versos fueron los ùltimos.

Pero todavía enseñoreó más su pensamiento el estudio teórico de las artes del diseño; de las bellas artes, en medio de las cuales viviò constantemente. Joven aún colaboró con el insigne arqueólogo D. José María Quadrado en aquella memorable

obra que, con el incoloro título de *Recuerdos y bellezas de España,* se destinó preferentemente á tratar de los monumentos arquitectónicos diseminados por nuestra península. Madrazo no sintió tan hondamente como el ilustre mallorquín el particular efecto estético de cada género de arquitectura; pero acomodándose á todos pudo, sin esfuerzo sensible, pasar, del arte árabe, al arte gótico y aún al arte clásico.

La pintura española en su desarrollo histórico fué, sin embargo, la rama con más asiduidad cultivada por Madrazo, sobre todo, desde que formó el *Catálogo* de los cuadros de nuestro grande y nacional museo. Pasan de ciento los artículos y monografías que en diversas publicaciones ó ya sueltos dió á la estampa sobre asunto tan interesante y que él supo hacerlo más con sus juicios y observaciones. Y aunque en menor número también le debieron ilustraciones de valor no escaso las industrias artísticas, la tapicería histórica, la orfebrería monumental y la moderna escultura de imágenes.

En todos estos y otros muchos trabajos suyos brillan como permanentes ciertas condiciones de estilo y lenguaje que dieron sello peculiar á sus escritos. Aquel esmero, aquella pulcritud que tan bien sentaban en su persona, según afirman los que le conocieron en la primera mitad de larga vida, son los que resplandecen en su elocución siempre correcta, aunque á veces parezca descubrir algún artificio. Su idioma es escogido; huye del empleo de vocablos muy enérgicos ó rudos; se complace en la pintura de objetos apacibles y tal vez risueños y es en extremo parco de calificativos cuando tiene que censurar, valiéndose de rodeos y atenuaciones para expresar su desagrado. Esto quita, es cierto, espontaneidad y acaso verdad al pensamiento; pero no puede negarse que con ello se capta el autor desde el primer momento las simpatías del que lee, simpatías que ya no le abandonan en el discurso del libro. De todos modos, Madrazo, con su estilo propio, se nos muestra siempre como un escritor sabio, discreto y sumamente agradable.

Á llenar el hueco que hombre tan eminente deja en la Academia Española, viene quien os ruega no queráis hacer la comparación que naturalmente se ocurre en estos casos. Vosotros,

señores académicos, que magnánimamente habéis premiado en mí una cualidad que cualquier otro español puede tener y que de hecho no escasea, como es la de amar y admirar las obras literarias de nuestros grandes ingenios y haber procurado, aunque flaco de fuerzas, realzar su persona y escritos, sin hiperbólicos encarecimientos, pero sin regatearles tampoco el lugar á que tienen derecho en la universal cultura, llevaréis, de fijo, vuestra benevolencia hasta el punto de no exigir de mí que justifique por entero la osadía que me condujo á este sitio.

Buena ocasión fuera la presente de intentarlo, siquiera en parte mínima, discurriendo sobre algún tema de interés y gusto. Pero no sabiendo cuál elegir, entre varios que se han ofrecido á mi memoria desde el primer instante, opto por acogerme al patrocinio de un gran nombre y de una grande obra: la más hermosa, entre las de asunto poético, que hasta ahora produjo nuestra lengua. Ellos darán quizá á este discurso el atractivo que, de otro modo, no tendría en mis inhábiles manos.

No intento. sin embargo, producir un comentario más sobre los muchos que ha sufrido el *Quijote*. Tengo muy presente el incomparable trabajo leído en esta misma Academia hace ya algunos años por un insigne crítico que me oye en este instante, y que, por lo visto, no conocen los que en época reciente se han empeñado en ver en la gran novela de Cervantes un símbolo político y social y encerrada en ella una doctrina esotérica y misteriosa que, una vez descubierta, puede servir de norma y guía para la gobernación de los hombres, Todos los razonamientos y observaciones del ilustre académico, ya aludido están hoy subsistentes y pueden y deben aplicarse á los modernos partidarios del sentido alegórico del *Quijote* [1].

---

1. Los principales comentarios de esta clase publicados después que D. Juan Valera leyó su excelente discurso: *Sobre el Quijote y sobre las diferentes maneras de comentarle y juzgarle*, son los siguientes:

La verdad sobre el Quijote. por D. Nicolás Díaz de Benjumea. Madrid, 1878. 8.°

Sin renunciar Benjumea en esta nueva vida de Cervantes al sis-

Sin tales exajeraciones, también intento á mi modo y por camino hasta hoy apenas explorado, rendir el tributo debido á la célebre novela: esto es, haciendo ver el lastimoso fracaso de todos aquellos que trataron de obscurecer su fama, renovando de hecho las tentativas que la ingeniosa fábula de la antigüedad personificó en el atrevido Faetón ó en el ridículo Marsías. Hablaré, pues, brevemente de las imitaciones castellanas que se han hecho de la novela cervantina.

tema de los anagramas, expuesto en anteriores folletos y que le habían llevado á la conclusión de que el *Quijote* era el desquite contra Blanco de Paz, parece inclinarse á que la gran novela es, en conjunto, una representación alegórica de la vida y aspiraciones de Cervantes. D. Quijote es el propio *Manco sano*, nacido con altos pensamientos y para grandes cosas y reducido á pasar su vida en una condición inferior, viviendo entre gente soez y á lomos del flaco Rocinante.

Interpretación del Quijote, por Polinous (D. Benigno Pallol). Madrid. 1893. 4.°

La principal significación para este comentador es la de que Cervantes describe la doble tiranía monárquica y religiosa que España sufría en su tiempo; tiende á emanciparla de ellas y le indica el continente africano como terreno para sus futuras empresas de civilización y conquista. Es además una invectiva contra los libros sagrados que están figurados en *la Tolosa* y en *la Molinera*. Con suma gracia sigue el autor personificando en cosas del *Quijote* entes reales y morales, como en los molinos de viento los errores históricos, el fanatismo en el vizcaíno, Carlos V en Amadís (como si este personaje fuese invención de Cervantes); la Iglesia y la Monarquía en los descomunales y fieros gigantes que veía D. Quijote, España en Aldonza Lorenzo; en Sancho el hombre del estado llano y su asno representa al pueblo. En otro lugar dice que Maritornes es la Iglesia.

Cervantes y el Quijote, por Adolfo Saldías. Buenos Aires. 1893. 8.°. 277 pp.

Para este intérprete «Cervantes fué un demócrata convencido» y sus ideas «se propuso incrustarlas en su libro». En Sancho y don Quijote «quiso poner de relieve las dos tendencias que se disputaban el predominio y el gobierno de la sociedad: la aristocracia con-

Todas las grandes obras de imaginación han sido objeto de imitaciones más ó menos encubiertas. La *Iliada* produjo la *Eneida*, la *Argonáutica*, la *Farsalia*, la *Tebaida* y otros mil poemas. El *Arte poética* de Horacio fué cien veces imitado hasta nuestros días. Las comedias de Plauto y Terencio reaparecen bajo diversas formas, especialmente en la época del Renacimiento. Las visiones de Dante se perpetúan sin cesar en todo el curso de la Edad Media. Los *Triunfos* del Petrarca son una y muchas veces reproducidos durante la primera mitad del siglo XVI. El *Orlando* del Ariosto procrea otros muchos *Orlandos* pacíficos ó enfurecidos. La *Arcadia* del Sannazaro da origen á una verdadera peste de *Arcadias* y llega á hacer aborrecible el género bucólico. De la *Chanson de Roland* se derivan

---

servadora y la democracia pura». Cervantes extrae de estos dos principios una «síntesis progresista y humanitaria» que será la fórmula del gobierno futuro de los pueblos. Un ensayo de este gobierno es el de Sancho en su ínsula. El *Quijote* es, pues, «un romance *(sic)* esencialmente político».

Estudio tropológico sobre el D. Quijote del sin par Cervantes, por D. Baldomero Villegas, coronel de artillería.—Burgos, 1899. 8.°, XXXI-344 pp.

El Sr. Villegas ve en el *Quijote un plan positivo y colosal que afecta á la patria y á la humanidad, para corregir y enmendar la sociedad á fin de regenerarla* y que «estas ideas de Cervantes son una panacea para regenerar y salvar á la patria en su actual estado».—La mayor parte de las ideas de este libro figuran también en el de *Polinous*: los símbolos son los mismos con pocas diferencias. Así, D. Quijote «es la encarnación del criterio liberal y reformista, en sentido noble»; Sancho es el pueblo; Dulcinea es «la patria amada»; la Tolosa y la Molinera «representan á la prensa»; el Vizcaíno «simboliza el modo de ser de los Jesuitas»; Maritornes «es imagen de la Iglesia tal como estaba en el siglo XVI»; el cuadrillero representa la Inquisición; Luscinda y Cardenio la ciencia de aquellos tiempos. Con estos y otros elementos para su simbolismo va el Sr. Villegas, arreglando (siempre bajo la inspiración del *Quijote)* la reforma en *las relaciones de la Iglesia y el Estado;* la variación *en el modo de ser del ejército; la del concepto y modo de la monarquía*, y el cambio en *el concepto y fines de la justicia*, etc.

ciclos enteros de poemas hechos á semejanza suya. Y, limitándonos á España, la *Celestina* revive tres y cuatro veces, sin contar otras muchas imitaciones con nombres diferentes. *El Lazarillo de Tormes* es seguido incontinenti de otros dos que prosiguen las aventuras del anterior. Un segundo *Guzmán de Alfarache* intenta eclipsar la fama del primero.

No fué, pues, solamente el valor excepcional del *Quijote* lo que originó sus diversas imitaciones; el hecho es la repetición de un fenómeno ya conocido. Pero concurrieron en ellas circunstancias particulares que son las que tratamos de hacer ver aquí.

En aquella gran novela, al revés de lo ocurrido con las demás producciones ya aludidas, se procuró remedar lo que hay en ella de menos notable. Quizá instintivamente comprendieron sus continuadores que en lo principal el *Quijote* era inimitable, y se refugiaron en la parte de sátira que el libro contiene. De él tomaron especialmente la forma ó manera de presentarla que tuvo Cervantes; esto es, acumulando en uno ó dos tipos los caracteres de aquello sobre que querían hacer recaer la censura. No puede negarse que la idea era cosa tentadora, de aplicación fácil y variada hasta lo infinito.

Si se exceptúa la primera, la de Avellaneda, que en realidad no es imitación sino el mismo *Quijote*, bien ó mal interpretado por otro, y escrito principalmente á causa de la fama y provecho que suponían el haberse hecho seis ediciones en el primer año de su publicación, todas las otras revelan claramente el mero fin satírico que las guía.

La sátira busca, como es natural, lo que más indigna ó preocupa á los que la emplean. Á mediados del siglo XVIII son los malos predicadores; más adelante las nuevas industrias y la fiebre de invenciones; luego las ideas revolucionarias; después la política; más tarde los resultados de la filosofía moderna, y, por fin, en el período crítico y reflexivo actual, el móvil de la imitación es el entusiasmo que producen las innumerables bellezas literarias del *Quijote*, que son las que, sin otro alcance, se procuran reproducir.

Y no fué sólo entre nosotros donde aquella obra pudo in-

flamar el númen poético de sus leyentes: á nuestra noticia han llegado quince imitaciones inglesas, veinticuatro francesas, diecisiete alemanas, una italiana y dos holandesas. Esto sin contar algunas traducciones tan libres é interpoladas de sucesos no referidos en el original, sobre todo las francesas, que, en rigor, pueden considerarse como otras tantas imitaciones [1].

Todas encierran poco valor estético; algunas lograron en su tiempo gran celebridad, por las circunstancias históricas en que vieron la luz: tal sucede con el *Hudibras* de Samuel Butler, dirigido contra los puritanos y en favor de la restauración monárquica. Los realistas ingleses no vieron en el poema de Butler más que una sátira aguda contra sus adversarios políticos; así es que, cuando este partido desapareció y se restableció la forma antigua de gobierno, la obra de Butler cayó casi por entero en el olvido en que permanece.

Son famosas otras de estas imitaciones del *Quijote* por los nombres de sus autores; y solo por tal razòn es digna de mencionarse el *Don Silvio de Rosalva* del después célebre poeta (pues ésta fué su primera obra) Cristóbal Martín Wieland. Aquí el asunto está empequeñecido sobremanera. Wieland dirige su sátira contra los que creían en brujas, duendes y otras cosas semejantes, de que ya nadie hacía caso en su tiempo.

Fuera de él vino igualmente el *Pharsamond ó él D. Quijote moderno* de Marivaux, obra también la primera de este celebrado autor cómico. Marivaux quiso renovar las diatribas que contra el preciosismo francés habían lanzado de insuperable manera Moliére, Boileau, Scarron y Sorel que con su *Pastor extravagante* es, á la vez, el primer imitador francés de Cervantes.

Algún elogio pudiera darse al *Don Quijote femenino* de Car-

---

1 Aunque con alguna inexactitud en los títulos y fechas de la impresión, de casi todas estas imitaciones extranjeras se da noticia en la novísima *Bibliografía crítica de las obras de Miguel de Cervantes*, tomo II, por D. Leopoldo Ríus, que se publica cuando escribimos estos renglones. De buen grado, pues, suprimo la nota de este lugar destinada á la bibliografía de las mismas.

lota Leonox, obra en que con cierto arte, no destituído de interés, se pinta el desastroso efecto que en una joven incauta produce la lectura irreflexiva de las novelas heroicas y sentimentales que privaban en Inglaterra cuando la autora escribía y muy especialmente las francesas de Magdalena Scudery. La sátira, que lo es á la par literaria, está presentada con discreción y agudeza y el libro tiene atractivo, yendo, como va, interpolada una acción poética que le da cierta unidad artística.

En el defecto de Wieland incurrió el abate francés Laurence Bordelon, con su *Historia del señor Oufle*, hombre que ciegamente creía en la magia; tema renovado luego por Mr. Luis d' Ussieux en su nuevo *Don Quijote*. Ni son de mayor precio la sátira que contra la pedantería literaria y científica encerraron Pope y Swift en sus *Memorias de Martín Scriblero*, ni el anodino *Launcelot Greaves* de Tobías Smollet.

En general, puede decirse que los ingleses y alemanes cultivaron en sus imitaciones el campo satírico preferentemente; al paso que los franceses dieron más espacio á lo cómico y aun á lo burlesco, como se observa en la larguísima nueva serie de *Aventuras del incomparable Don Quijote*, que falsamente se atribuyó á Lesage.

Haré gracia á los que me escuchan de las demás obras extranjeras de este género que sólo remedan las ya conocidas ó son harto insignificantes, porque debo entrar en el análisis de las imitaciones hechas en nuestra propia casa, donde los autores pudieron identificarse más con el héroe, de la fábula cervantina.

No se había publicado aún la segunda parte del *Quijote* cuando el éxito de la primera indujo al hasta hoy encubierto Avellaneda á lanzar al público su segundo *Don Quijote*, libro al que la crítica moderna (representada por un ilustre compañero vuestro) reconociendo hallarse á inmensa distancia de la obra que pretendia obscurecer da, entre las ficciones de segundo ó tercer orden, lugar muy recomendable; y, prescindiendo de algunas crudezas de lenguaje y del poco decoro en ciertas situaciones, es rica en lances cómicos y de estilo no indigno de la época en que fué escrita.

Su autor, que cada vez aparece más cierto no fué ningún inquisidor general, ni prelado, ni gran poeta, sino como es probable, un obscuro literato particularmente enemistado con Cervantes, atendió aún más que éste á la pintura de costumbres de su tiempo, lo cual no es de extrañar dado que no pudo explayarse, porque no la vislumbró siquiera, en la grandeza poética que entrañan las figuras de Sancho y D. Quijote [1].

Sin estos personajes, y dando principio á la serie de verdaderas imitaciones de Cervantes. pero circunscrita á la sátira de costumbres, apareció en el mismo año que el *Quijote* de Avellaneda la novela *El caballero puntual*, de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo. Fué este ingenioso poeta autor de otras muy sazonadas novelas picarescas; y en la presente, que en parte lo es, nos ofrece un caso curioso de lo que hoy ha dado en llamarse *manía de grandezas*.

Aquel joven de obscuro y pobre origen á quien una noche se ocurrre hacerse llamar D. Juan de Toledo, y ya no puede dormir y se levanta del lecho y pasa la noche escribiendo su firma al pie de cartas imaginarias y en el sobrecito de otras soñadas que á él se dirigen; hasta que se le acaba la vela que alumbra su pobre cuarto; que para sostener el puesto á que había aspirado entre la nobleza de la corte, después de agotar el no rico caudal que un anciano protector le había dejado, acude á todos los embustes y trazas que su megalomania le sugiere, logrando sólo la befa y el escarnio por recompensa, es cier-

1. Lo más completo y seguro sobre el *Quijote* de Avellaneda es el admirable trabajo del Excmo Sr. D. Marcelino Menéndez y Pelayo publicado, como artículo, en *El Imparcial* de 15 de Febrero de 1897, y reproducido casi por entero en la *Bibliografía* de Ríus. Aunque la crítica futura no acepte la opinión que sobre el autor de aquella obra emite el Sr. M. y Pelayo, su estudio es concluyente y definitivo en cuanto á eliminación de los hasta hoy presuntos Avellanedas. Sin embargo, su conjetura es tan racional y, en lo que cabe, fundada, que más debe esperarse su confirmación que otra cosa en los futuros descubrimientos que hagan los eruditos.

tamente una especie de Quijote, pero sólo bajo el aspecto ridículo.

Que Salas tuvo á la vista la obra de Cervantes no puede dudarse, pues hasta divide la suya en *aventuras*, siendo la primera que acomete el vanísimo hijo de Toledo la de asistir á un entierro de una dama de título, en el duelo, como pariente; la segunda conseguir que unos caballeros aceptasen un convite suyo; empresas que él consideró tan difíciles y arriesgadas como las del héroe manchego.

Satisfecho de su trabajo debió de quedar el autor de *La Ingeniosa Elena*, porque al año siguiente hizo una nueva edición del libro; y cinco después, en 1619, publicó una segunda parte, pues áunque en la primera había dado por muerto á su héroe, le resucita sin escrúpulo diciendo ser la verdad que se había retirado á Sevilla, desde donde le vuelve á la corte haciéndole peregrinar de nuevo por diversos lugares, siempre víctima de las burlas y sarcasmos de cuantos le conocen. Esta segunda parte es inferior á la primera y ambas, por supuesto, están á inconsurable distancia del modelo.

Quizás á esto deba atribuirse el que durante todo el siglo XVII y la primera mitad del siguiente, nadie osase competir con Cervantes en este terreno. No era posible imaginar tipos que borrasen la fuerte impresión que en la mente del pueblo español habían hecho los dos principales personajes de la obra cervantina. En el extranjero fué donde tan desatinado pensamiento se puso en ejecución; y, por emular ficciones tales y acaso también desde que la gran novela fué universalmente glorificada, se aprestaron algunos compatriotas á imitarla.

El Padre Francisco José de Isla, que parece ser el primero de ellos, solo vió en el *Quijote* la sátira contra la literatura caballeresca; y este carácter satírico es lo que se propuso remedar aspirando á conseguir un fin semejante al de Cervantes, y más siendo la materia (exclama) «tan superior, y los inconvenientes que se pretenden desterrar de tanto mayor bulto, gravedad y peso».

Isla hizo en este orden de cosas cuanto puede hacerse. Su historia es una sátira perfecta, contundente, que hizo ridículos

para siempre los predicadores afectados y aun puede ampliarse su alcance á toda clase de oratoria. La gracia, la agudeza, el chiste son tan abudantes que hasta disimulan las excesivas proporciones de la obra. El estilo es propio de ella, fácil y ameno; el lenguaje puro, de buena casta y rico en vocablos y frases. Pero con todas estas ventajas *Fray Gerundio* no puede compararse con su prototipo. Como tal sátira sobrepuja al *Quijote*; pero este libro tiene otras y mayores excelencias, á las que no pueden llegar los solos esfuerzos de un hombre de talento. El *Fray Gerundio* es á los ojos de la generación presente una importante curiosidad literaria y el *Quijote* es y será el dueño, el tirano de la atención de toda persona de sano entendimiento, tenga poca ó mucha cultura.

Acaso influído por el éxito estrepitoso del *Fray Gerundio de Campazas*, otro sacerdote sevillano que, según nos informa Arana Varflora, se llamaba D. Donato Arenzana, aunque á él le plugo disfrazarse con el seudombre de D. Cristobal de Anzarena dió á luz, algunos años después, la primera parte de una *Vida y empresas literaria del ingeníosismo caballero don Quijote de la Manchuela*. Aquí la sátira va contra la educación y los estudios de aquel tiempo. Al héroe le doctrina en la infancia su propia abuela, quien le llena la cabeza de cuentos y patrañas de trasgos y encantos; de historias fabulosas, como la de los Doce Pares; de ensalmos, saludos y superticiones de todo género. Enséñale á leer con mil disparates de pronunciación su padre, que no sabía él mejor. En escribir le adiestra un escribano, cuya ortografía era igual al carácter de su letra. Latín se lo enseña el sacristán, es decir, el latín que él podía enseñar, que era el de ayudar á la misa.

La intención de imitar el *Quijote* es manifiesta. El mismo autor lo dice: «Ofrecióseme esta historia opprtunísima en la carrera de las letras como á Cervantes la suya en la carrera de las armas; que en una y otra hierven los Quijotes». Termina la obra, cuando el héroe Manchuela, después de haber visitado en el Toboso á unas nietas de Dulcinea, pasa á la corte para acometer sus empresas literarias, que en aquella época en que no había periódicos, tenían que circunscribirse á publicar fo-

lletos de polémica ó poesia y perorar en las gradas de San Felipe, en las librerías ó á la puerta de los corrales de comedias.

Como es sabido, á la conclusión de la novela de Cervantes queda vivo Sancho Panza y cayeron algunos en la tentación de proseguir los sucesos del buen escudero. Hízolo el autor de la enorme continuación francesa, en seis tomos, del *Quijote*, destinando uno exclusivamente á Sancho; y después, entre nosotros, un D. Jacinto María Delgado publicó en 1786 unas *Adiciones* que, aunque de escaso mérito, fueron de nuevo impresas en el presente siglo.

Supone Delgado que, muerto D. Quijote, los Duques llamaron á Sancho á su lado y le nombraron consultor suyo, empleando un ceremonial ridículo para la toma de posesión de aquel destino. Sancho aspira luego á la nobleza y le designan, también por un procedimiento semejante, barón de Casa-Panza. Poco después muere Sancho repentinamente.

Tiende á ridiculizar el autor, además de la manía nobiliaria de muchos plebeyos, la introducción de ciertas modas y usos franceses. Delgado, aunque procura remedar el lenguaje de Cervantes, claro es que no lo consigue y colocando la acción en el siglo XVII escribe para su tiempo y su obra está llena de anacronismos.

No fué este el único historiador que tuvo el fiel compañero del hidalgo de la Mancha. Cierto Bachiller Gatell, que antes se dió á conocer por unos dobles comentarios ó reflexiones sobre la novela cervantina, que imprimió en sendos volúmenes, con los titulos de *La moral de D. Quijote* y de *La moral de Sancho Panza*, obras de una vulgaridad extrema, quiso también ensayarse en lo novela publicando la *Historia del más famoso escudero*, como él dice. Aleccionado Sancho por los consejos de su amo, descuella entre sus paisanos en prudencia y en saber de tal suerte que le nombran alcalde del lugar. Este es el campo que el novelista elije para su censura. Sancho corrige los vicios y desafueros que se cometen enrte sus administrados; y el autor va aplicando al paso la cantárida satírica á los que considera más comunes en su tiempo. Tiene esta obra una segunda parte compuesta por un anónimo cuatro años

después y muerto ya el autor de la primera. Es algo más dramática; porque el alcalde que sucede á Sancho, envidioso de su buen gobierno, le imputa calumniosamente un delito y le encierra en la cárcel, de donde la sacan los buenos oficios del Bachiller Sansón Carrasco, su amigo, y la autoridad de los Duques; pero el fin es el mismo y el valor total de ambas obras bien exiguo. [1]

No mucho mayor lo tiene otra imitación que apareció el año de 1789 con el extraño y poco quijotesco título de *El tío Gil Mamuco*. Este es un caballero andante de la industria y los inventos; pero no de la industria seria y provechosa, sino de una multitud de pequeños oficios é invenciones que en aquella época abundaban en nuestra patria y cuya manía pretende el autor ridiculizar. La obra tiene el corte mismo del *Quijote*; es casi una contínua parodia de él en los diversos lances que suceden al inventor andariego, y no faltan ni su Sancho ó escudero con el asno, ni su Dulcinea en una imaginaria D.ª Serafina de Castulia, que también hace recordar á la famosa D.ª Casildea de Vandalia.

Aunque maltratada por Jovellanos, quizá no con entera justicia, debemos citar aquí la *Historia de D. Pelayo Infanzón de la Vega,* escrita por el Licenciado D. Alonso Ribero y Larrea, clérigo asturiano y párroco de Ontalvilla, en el obispado de Segovia.

Es su objeto ridiculizar la hidalgomanía que personifica en

1. También se refieren especialmente á Sancho Panza unas *Instrucciones económicas y políticas de Sancho Panza*, folleto en que la imitación se reduce á dar una multitud de refranes, suponiendo que Sancho se los envía como consejos á su hijo. En contra salió otro folleto, titulado *Engaña bobos y saca dineros*, en el cual se finge que Sancho se queja á su amo D. Quijote de la libertad con que algunos escritores le hacen decir lo que nunca le vino en pensamiento.

Otro folleto con el título de *Respuestas de Sanchico Panza*, tiene por objeto acumular nueva porción de refranes siguiendo el mismo plan de las *Instrucciones*. Todo esto es curioso para el estudio de la paremiología castellana.

un caballero montañés y en un criado asturiano. Sale D. Pelayo de su casa solariega de la Vega, montado en un potro de sn dehesa y le acompaña el criado Mateo á pie y descalzo, circunstancias éstas que elije el novelista quizá para acomodarse más á los usos del país ó para hacer mayor el contraste con las ínfulas nobiliarias del pobre labrador ovetense. Hallan en el camino varios personajes con quienes sostiene el hidalgo diversas cuestiones, mostrándose discreto, instruído, dulce y bueno, siempre que no se toca el punto de ejecutorias, que entonces, como el manchego, pierde el seso y antepone á toda nobleza la cantábrica y la suya en particular, no sin que á las veces su propio criado le dispute este extremo, pues, como se ha dicho, también él se pica de noble. Llega D. Pelayo á la corte; desprecia en general todo lo que ve; su manía le coloca en algunos trances poco agradables; le burlan, le engañan con un alto empleo acomodado á su clase y con una boda ilustre. Al fin, privado de recursos, sirve de peón de albañil hasta que su padre le envía ios medios con que regresar á la Vega.

No está mal escrita; es de erudición pobre (como tomada del Moreri) cuando quiere obstentarla; abundan los clérigos y frailes en los encuentros y lances de la obra y las cuestiones que sólo á éstos interesan. Curado de su extravío, D. Pelayo se casa en la Vega.

Algunos años más tarde, y, como dice el autor, en el prólogo de la tercera parte: «después de haber tenido la gloria de que S. R. M. (el rey Carlos IV) leyese mi trabajo, mandó decirme: que hiciese más porque le gustaba», se decidió Ribero á proseguir su historía, Supone que han transcurrido bastantes años; D. Pelayo tiene ya mozos dos hljos de sexo diferente. Con la lectura de los olvidados papeles genealógicos se alborota de nuevo su fantasía; pero ahora es de género distinto su locura. Halló en sus tierras unas minas de azabache; piensa en explotarlas y se embarca con dirección á Cádiz en una fragata inglesa. Era su objeto llevar á América el producto del subsuelo de sus fincas. Cádiz, emporio entonces del comercio americano, le suministraría los medios. Después de muchos sucesos y contratiempos llega á Cádiz. Entre dispone su negocio se le

acaban los recursos pecuniarios: pídelos á un montañés botillero enriquecido y éste se niega á dárselos y lo que más siente D. Pelayo, se burla cínicamente de él y de toda la Montaña. Regresa al fin á la tierra y, al aproximarse á su casa, en el camino, le dan, la para él, tristísima nueva de que sus hijos habían contraído un doble matrimonio sumamente desigual: D. Pelayo enferma y muere de sentimiento.

Esta tercera parte es inferior á las otras dos y todas ellas no pueden, ni aun en sueños, parangonarse con su modelo. Sin embargo, Ribero es el único entre todos los imitadores de Cervantes que supo crear un tipo á la vez ridículo y simpático.

Todavía hay en él algo de aquel perfume ideal que se desprende de la noble y austera figura de D. Quijote llevado á un terreno, si no tan elevado, nada tan merecedor del desprecio. El deseo de perpetuar un nombre ilustre entre sus descendientes ó el de conservar el heredero no son ciertamente cosas dignas de risa: ésta sobreviene cuando la premisa es falsa ó cuando son desproporcionados los medios de manifestar aquellas aspiraçiones, aunque, por otro lado, el que los use posea cierta grandeza moral. Esto es lo que sucede en la ficçión de Ribero. Su D. Pelayo es hombre dulce, humano, caritativo, limpio en obras y pensamientos y sólo flaquea al recordar que es el hombre de nacimiento más ilustre de España. Y aun su misma locura la defiende y esfuerza con tal habilidad y á veces con tan elocuentes palabras que la novela adquiere una grandeza inesperada y se lamenta uno de que el autor no hallase forma de mantenerse á tal altura. Una particularidad que no debe omitirse porque interesa al idioma, es el caracter bilingüe de esta novela. El criado Mateo habla constantemente en dialecto asturiano, ó sea, en *bable*, con bastante propiedad y gracia.

Después de esta obra sólo podemos mencionar de paso *El Quijote de los teatros*, de D. Cándido María Trigueros y el *Don Lazarillo Vizcardi* do Eximeno, tipos ambos, los de estas novelas, muy poco quijotescos, pues uno es un pobre maestro de obra prima y el otro un simple músico. Sin embargo, una y otra están bien escritas y manejada la sátira con notable agudeza.

También es satírica y no poco la *Historia del valeroso caballero D. Rodrigo de Peñadura* del licenciado Arias de León, dirigida contra los liberales del año 20. El autor coloca el principio de la escena en la ciudad leonesa, donde vivía D. Rodrigo, hombre ya maduro en años pero no en juicio. La lectura de los enciclopedistas había extraviado su razón y determina salir por los pueblos á predicar y sostener hasta por las armas las nuevas doctrinas políticas. Provisto de un traje estrafalario en que campea como celada ó yelmo la tapadera de un brasero que tenía un escribano amigo suyo y que él cree es el casco del propio Agamenón; montado Don Rodrigo en un macho largo y sobrio y asistido por un criado en cabalgadura más humilde, cierta mañana de Abril salió de la ciudad exclamando: «¡Sí, compatriotas: ya veréis el esfuerzo leonés á donde llega, si hubiese algún miserable que quisiese medir sus armas con las mías por la augusta y sacrosanta causa de la libertad! Ya vereis lo que puede un hombre penetrado de sus deberes y en el pleno goce de los derechos que le dió naturaleza! Ya vereis lo que es capaz de hacer el ciudadano Don Rodrigo de Peñadura Carbajal y Zúñiga, (pues no quita lo cortés á lo valiente), en la total regeneración española!»

Como se ve ya entonces parecía sentirse una necesidad que pudiéramos creer propia de tiempos novísimos.

La salida de la ciudad, monturas y otras circunstancias de los viajeros son muy semejantes á las de D. Quijote: hasta se imita la descripción de un amanecer de primavera.

Están bastante bien reproducidos los caracteres de los dos personajes. D. Rodrigo en sus discursos no recuerda lances de los libros de caballerías, pero si otros de la historia de Grecia republicana. Cree que solo los hombres libres son capaces de consagrar á la memoria de Atenas los más dignos homenajes de la admiración y del reconocimiento. Otras veces se figura ser él un guerrero ático que lleva á sus hermanos la noticia de la victoria de Maratón; ve á toda la ciudad de Minerva convocada para oirle y que su gallardía excita la admiración de los ciudadanos y aún de las ciudadanas atenienses.

Muchas más locuras de este género habían hecho algunos

años antes los revolucionarios franceses, donde puluraron los Arístides, Anacarsis y Epaminondas.

Alguna vez su criado quiere traerle á la realidad y esto provoca nuevas explosiones de entusiasmo político y guerrero del héroe, que también se declara paladín de la Edad Media, según los sucesos se le presentan. A dos frailes agonizantes, que venían de Astorga, los toma por templarios; pretende haberlos librado de la tiranía de Fellpe el Hermoso y les manda presentarse en Zaragoza ante el general Riego á quien apenas disfraza bajo el anagrama de *D. R. de Gorié*,

Hay una escena con unos pastores que recuerda algo la de los cabreros y temina el libro con otra tumultuosa en una venta muy semejante á la famosa del *Quijote*.

Es lástima que no se haya publicado más de este libro escrito con gracejo y donaire. La sátira política es en ocasiones muy aguda y bastante variados los motivos de ella.

No merece los mismos elogios el interminable *Don Papís de Bobadilla ó crítica de la seudo-filosofía*, no obstante la presunción de su autor D. Rafael Crespo, oidor de la Audiencia de Aragón, quien, ya en la advertencia *al que leyere* declara haberse propuesto imitar á Cervantes. En este preámbulo finge Crespo un sueño en el que hace hablar, entre otros grandes autores españoles, al propio Cervantes, que se expresa así: «Si acaso eres tú el autor de ese *Don Papís de Bobadilla*, como yo doy por cierto, á grande osadía no echo que me imites, y sano consejo es ir por donde han ido los buenos ingenios, que sabían. En verdad que mis hados han sido que aragoneses emulasen mis glorias; empero tú, noble en el fin y modo, tratas de imitarme no de envilecerme como Avellaneda. Llévote la palma en mi plan porque yo solo me propuse regocijar y hacer reir, no sin popularizar algunos morales documentos. La locura caballeresca, de la cual hice mofa, no era de grande consecuencia comparada con la sofística que tú pintas en su desnudez fea é impúdica: en esto me aventajas.»

Y de nuevo, hablando al término de su libro: «Ó yo no lo entiendo ó toma á pechos el despojar á los medios sabios de la máscara de sabiduría, con que se han revestido, sacar á plaza

sus artimañas indignas de hombres de bien, y vengar noble y gentilmente al cristianismo de los epigramas cáusticos, de las chanzas mordaces y de las sátiras malignas, con que un siglo sin pudor, sin razón ni virtud le ha degradado.

Al fin del sueño primordial ofrecen al autor corregirle su novela nada menas que Luis Vives en cuanto á la fuerza, trabazón y buen orden de los argumentos; Quevedo en lo que toca á la parte satírica y crítica de su obra, y el susodicho Cervantes en cuanto al estilo y enlace artístico del relato, como quien no dice nada. Con tales ayudantes la obra debería de ser que ni divina.

Empieza bastante bien: la pintura del personaje principal tanto física como moralmente es buena, escrita con gracejo, estilo rápido, variado, abundante voeabulario, y lo mismo las primeras escenas con el que sirve á D. Papís de escudero, ensartador de refranes y frases hechas. Pronto decae el lenguaje; y aunque el autor procura suplir esta falta de recursos propios con las aventuras, tampoco es feliz en ellas, muy sujetas á la imitación cervantesca.

Una pastoril, parecida á varias del *Quijote*; otra de un maese Roque con sus títeres y linterna, pintiparada en el desarrollo y desenlace á la de maese Pedro; la historia de Cloe, que nos revela á D. Papís como un malvado ruin y canallesco; los diálogos con su escudero en que éste le repite todos los errores que habían proferido los filósofos del siglo XVIII, resultan difusos porque van seguidos, sin diálogo, interrupciones ni descansos. Más animada y graciosa es la aventura del capuchino quién, con sus razonamientos, pone á D. Papís en no pequeño apuro, tanto que, olvidado de su filosofía, le persigue con el sable desenvainado para matarle.

En el tomo quinto de esta obra hay un remedo curioso de la aventura de los leones: es que unos piamonteses llevaban en una jaula un orangután para exhibirlo en Osiberga (al parecer Madrid) por dinero. D. Papís enfadado por ver en prisión al común ascendiente de los humanos, como él dice, anticipándose á los darwinistas, fuerza al guardián accidental del cuadrumano á abrirle la puerta de la jaula y el filósofo le

suelta diciéndole: «Anda, hijo de los bosques, vuelve á tu natural libertad».

También se procuran imitar las escenas en el palacio de los Duques con otras en casa del corregidor de Osiberga, á donde fué D. Papís llevado en la jaula por los dueños del mono. La corregidora platica con Crispín, el escudero del filósofo, y su amo con el corregidor y otros huéspedes, entre otros un escolástico, con quien concierta un duelo que la corregidora impide. Por último, D. Papís se marcha á uno de sus lugares, llamado Papiburgo, no sin hallar en el camino huellas de los desastrosos efectos de su filosofía, pues una hermana suya se suicida después de dar muerte á cierto filósofo amigo de don Papís que le había engañado y escarnecido.

La última locura del héroe es la de irse á vivir á una isla salvaje para hacer la vida natural. Tan salvaje era la isla que los habitantes se comían unos á otros. Después de haber estado á punto de ser devorado D. Papís y libre casi milagrosamente se convence de que toda su filosofía era un embuste y al salir de allí encuentra otra hermana suya que desde mucho antes había abandonado la casa seducida por cierto corsario argelino que se fingió italiano y á la que había dejado también sobre aquellas costas inhospitalarias. Sin embargo, el mismo pirata les da los medios de volver á su país y termina la obra con una larguísima *profesión de fe* que expone el de Bobadilla.

Esta obra hubiera sido quizá más interesante si no fuese tan larga y se sacrificaran las enormes disertaciones que lleva, con lo cual aparecería el ridículo de los actos del personaje al contraponerse á los ordinarios de las demás gentes.

Como si no fuese bastante con ésta, no mucho tiempo después apareció otra novela por el mismo estilo y también contra la filosofía del siglo pasado. Su autor, el asturiano D. Juan Francisco Siñeriz, que lo era de otros varios trabajos de política y economía é imitador igualmente del *Gil Blas de Santillana*, le dió por título *El Quijote del siglo XVIII.* [1]

---

1. Una tentativa curiosa de esta clase de Quijotes filósofos se halla ya en la novela del famoso jesuita D. Pedro Montengón, inti-

En el prólogo indica ya el fin y objeto de la obra, diciendo: «Doscientos veintisiete años hace que el inmortal Cervantes nos ha abierto la puerta, para que, á imitación suya, pudiésemos combatir los vicios y desórdenes de la sociedad procurando hacerles la guerra como la hizo él á los libros de caballerías. Ancho es el campo y franco el camino, puesto que solo en la materia que yo he elegido hay terreno para ser cultivado por todos los profesores de esta agricultura... Aunque los libros de la moderna filosofía que yo procuro combatir no son de caballerías, son, sin embargo, más dignos aun de la burla y del desprecio que los de *Amadís de Gaula et similis*, porque nos han hecho más daño que cuantos caballeros andantes hubo en el mundo y, si Dios no lo remedia, camino llevan para acabar con todo el género humano antes de dos siglos.»

Supone perdido el juicio con esta lectura á su protagonista, un joven francés de Marsella, llamado Mr. Legrand, que dió en la manía de emprender la regeneración universal en el sentido de una libertad é igualdad absolutas. Con la idea de realizarla se trasladó á París y allí tomó conocimiento con otros jóvenes que se titulaban filósofos modernos. Estos le conducen á una academia subterránea en la que se discutían materias y doctrinas de todo género y entre unos y otros tratan de conseguir un trastorno completo en las ideas, según las luces del siglo. En su consecuencia, se da al caballero Legrand, como el más aventajado filósofo, la comisión de difundir la nueva doctrina por todo el orbe. Sale de París acompañado del correspondiente escudero y en sus viajes le acontecen aventuras diversas; fracasos y desgracias en muchos pueblos de Francia donde esparce sus ideas y muchos libros de Voltaire, Diderot, Volney, Cabanis, Condorcet, La Mêtrie, D'Alembert y otros varios y de cuyos escritos lleva cargado un buque.

---

tulada: *El Mirtilo ó los pastores trashumantes*. Allí introduce un personaje que en lengua portuguesa predica y defiende la filosofía de los enciclopedistas franceses, de quienes, como es natural, Montengón era acérrimo adversario.

El autor le hace luego dar la vuelta al mundo, suponiendo una orden de la Academia filosófica de París. Embárcase en Burdeos en Octubre de 1788 y sigue por Canarias á Cuba y de allí á Veracruz, donde deja muchos de sus libros favoritos. Pasa al continente Asiático, volviendo por el Cabo de Buena Esperanza, Madagascar, costa de Arabia, Persia, Ceilán, Coromandel, la India, Filipinas, China, Japón y da la vuelta por el norte de América, California, Chile, Cabo de Hornos y Buenos Aires, de donde regresa á Francia, Durante su viaje habíase consumado la Revolución francesa, con todos sus horrores. Al saberlo Mr. Legrand sufre una grave enfermedad de cuyas resultas recobró el juicio, que traía ya medio restablecido, en vista del conocimiento del mundo, adquirido en su viaje y desconfiando cada vez más de la regeneración universal. Aunque era muy rico, la Revolución le había arruinado y el filósofo muere de dolor ante la horrenda catástrofe á que había contribuído con sus predicaciones y sus libros.

Más de la mitad de esta difusa alegación la llenan la pintura de los paises que Mr. Legrand visita; con lo cual la acción de la novela se debilita y se pierde, aunque el autor procura dar amenidad á sus descripciones. Y aun se imaginó haberlo conseguido cuando dice: «Como Cervantes, para generalizar la lectura de su *Quijote,* procuró conservar siempre festivo el carácter de Sancho, igualmenie este autor sostiene en toda la obra la parte graciosa y satírica de su escudero, con cuyas oportunidades y ocurrencias, es casi como imposible que el hombre más serio y adusto deje de dar carcajadas.» Muy tentado de la risa debía de ser el autor, porque la parte cómica es precisamente lo que falta en su novela.

Los dos últimos tomos del *Quijote del siglo XVIII* son un verdadero libro de viajes; al fin se convierte en devoto y casi ascético. El héroe sucumbe en la isla de Guernesey sin atreverse á entrar en Francia.

Nada se habla en esta obra de España ni su principal personaje pone aquí los pies: es francesa por entero. Así se explica que fuese traducida y gozase una boga inusitada allende el Pirineo. Y ¡cosa singular!: muerto ya el autor, la novela fué re-

traducida del francés como si originariamente hubiese sido compuesta en este idioma.

El estilo es corriente: ni malo ni bueno: al fin didáctico está supeditado cualquier otro. Se hace la historia de las compañías de las Indias holandesa, inglesa, francesa y de la española de Filipinas, con grandes cuadros estadísticos y resúmenes del movimiento mercantil y marítimo de Asia y Oceanía, En resolución; bajo cualquier aspecto que se considere este trabajo, la empresa aparece superior á las fuerzas de Siñeriz: discúlpale la buena intención, no el resultado.

Nada diremos de otras imitaciones aun más infelices que se hicieron del *Quijote:* solo al bibliógrafo ó al historiador especialista pueden ofrecer interés. Hablaremos, brevemente, para terminar, sobre las dos más modernas, escritas ambas en los países americanos [1].

---

1. La bibliografía de la mayor parte de estas imitaciones fué hecha por el Sr. Ríus y se publicó en la obra citada en las notas antecedentes. Solo debemos añadir algunas que allí se han omitido.

Vida hech s y aventuras de Juan Mayorazgo alusivos á la buena y mala crianza del señorito en su pueblo y cadete en la milicia. Su autor D. Felix Antonio Ponce de León y Ponce de León, de la Real Sociedad Bascongada. Con licencia. En Madrid. Año de MDCCLXXIX, 8.°. 12 hojas prels. y 176 pp. Va dedicada al padre del autor. Alude á la educación viciosa de ciertos hidalgos y de algunos militares de clase noble. El mismo llama al héroe «su Don Quijote riojano.»

Aventuras de Juan Luis: historia divertida que puede ser útil y da á luz pública D. Diego Ventura Rejón y Lucas. Madrid, Ibarra, 1781, 4.°, VII-328 pp.

Finge el autor que en un camino de la Mancha se halló en la maleta de un viajero la historia que pasa á referir. No obstante ésto, más bien es novela de aventuras por el estilo del *Persiles.* Todas ellas y los nombres de la novela encierran un sentido alegórico y satírico contra las costumbres de España en la época en que fué escrita.

El Quijotismo. Anacreóntica quinta... por D. Juan de Caldevilla y Bernardo de Quirós. Madrid, Viuda de Ibarra, 1786, 4.°

Dos romances de Antioro, escritos en 1787 por D. Gaspar de Jo-

Con el título de *Semblanzas caballerescas ó las nuevas aventuras de D. Quijote de la Mancha,* se publicó hace algunos años, en la Habana una de ellas. El autor resucita á D. Quijo-

---

vellanos, satíricos contra D. Vicente García de la Huerta. D. Juan Pablo Forner, tiene otro romance sobre el mismo asunto. (Véase *Obras de Jovellanos* y *de Forner* en la *Bib. de aa. esp.)*

Apéndice á la primera salida de D. Quijote el Escolástico. Por don Eugenio Habela Patiño. Madrid, Antonio Espinosa, 1789, 8.°, 149 páginas.

Es una inventiva en forma quijotesca contra los *Discursos filosóficos* de Forner.

La moral de D. Quijote deducida de la historia que de sus gloriosas hazañas escribió Cide Hamete Benengeli. Por su grande amigo el Cura. Dala á luz el Br. D. P Gatell. Madrid, José Herrera, 1789, 8.° XIV-266 pp.

El Tio Gil Mamuco. Por F. V. Y. C. P. Madrid, Aznar, 1789. 8.°, XVIII-371 pp. De esta desconocida imitación del *Quijote* hemos dado noticia en un artículo publicado en la *Revista Contemporánea* de 28 de Febrero de 1889, pp. 337-351.

Instrucciones económicas y políticas dadas por el famoso Sancho Panza, gobernador de la Insula Barataria á un hijo suyo, apoyándolas con refranes castellanos, en que le prescribe el método de gobernarse en todas las edades y empleos. Segunda impresión aumentada con otra Instrucción. Las da á luz D. A. A. P. y G. Con licencia. Madrid, en la Imprenta Real MDCCXCI, 8.°. 64 pp.

El año anterior habían sido impresas, pero solo en parte. D. José María Sbarbi las reimprimió en el tomo V de su *Refranero general.* Madrid, 1876, pp. 1 y sigs.

Engaña bobos y saca dinero. Este es el título que el autor quiso dar y dió al fin del folleto éste que es contestación al anterior. Fué impreso en Madrid sin nombre de imprenta, 1790, 23 pp. en 8.°.

Respuestas de Sanchico Panza, á dos cartas que le remitió su padre desde la Insula Barataria, que consta por tradición se custodiaron en el archivo de la Academia argamasillesca. Primera parte que publica en honor de la verdad y de la fama y familia de los Panzas Ramón Alexo de Zidra (anagrama de Alexandro Ramírez). *Alcalá. En la Oficina de D. Isidro López. Año de 1791. Se hallará en Madrid, en la librería de Arribas, Carrera de S. Gerónimo.* 8.°, XII-38 pp.

Reimpreso por Sbarbi: *Ref. gen.* t. V, p. 41.

te y Sancho y los lleva á la isla de Cuba, donde no reciben mucho mejor trato que otros paisanos de estos dos héroes. Con gracia é ingenio muy discutibles va parodiando algunas

---

La moral del más famoso escudero Sancho Panza, con arreglo á la historia que del más hidalgo manchego Don Quixote de la Mancha escribió Cide Hamete Benengeli. Con licencia, En Madrid. En la Impr. Real. Año de 1793. 8.°, XVIII-248 pp.

Según se dice en el *Prólogo,* el autor de esta obra es el mismo D. P. Gatell que escribió *La Moral de D. Quijote* y la primera parte de la que sigue.

Historia del más famoso escudero Sancho Panza, desde la gloriosa muerte de D. Quixote de la Mancha hasta el último día y postrera hora de su vida. Parte primera. Con licencia. En Madrid, en la Impr. Real, año de 1793. 8.°, 9 hojas prels. y 352 pp.

D. Leopoldo Ríus describe solo la segunda parte de esta obra (Madrid, Impr. de Villalpando, 1798, 8.°, 8 hojas prels. y 270 páginas); pero comete dos equivocaciones: una en atribuirla al Br. P. Gatell, (que lo es de la primera parte) cuando en el mismo prólogo se dice que había muerto en 1794, y que otro autor que no se nombra, es el que continúa la novela. El segundo error es afirmar que D. Cesáreo Fernández Duro había citado una edición de 1794. siendo así que lo que éste fija en 1794 es la *primera* parte, en la cual también padeció error, pues la primera es de 1793.

El Don Quijote de ahora con Sancho Panza el de antaño. Por don Francisco Meseguer. Murcia, 1809. 8.° y Córdoba, 1809, 8.°, 35 pp.

Es sátira contra los franceses, por medio de un diálogo entre Napoleón y Sancho Panza.

Pero no debe confundirse con otra obra titulada *Napoleón Quijote de la Europa*, que no es novela.

Don Quijote de la Mancha en el siglo XIX por Don T. Y. (Teodomiro Ibáñez) *Doctor en Jurisprudencia. Cádiz, Impr. y litogr. de la Revista Médica. Año de MDCCCLXI.* 4.°, IV-36 pp.

El Quijotismo en el siglo XIX por Gascón.

No tengo más noticias de esta obra.

Capítulos que se le olvidaron á Cervantes. Ensayo dè imitación de un libro inimitable. Obra póstuma de D. Juan Montalvo. Barcelona, Montaner y Simón, 1898; 4.°, CVII-340 pp.

La *Bib.* de Ríus cita las anteriores ediciones de Besançon de 1882 y 1895, pero no ésta.

aventuras del original del siglo XVII. Ocupan la mayor parte de la novela la estancia de D. Quijote en casa de unos Condes de Vegas Dulces (imitación de la en casa de los Duques) y el gobierno de Sancho en una ínsula de Palo Verde que le otorgan los Condes y, concluído ésto, amo y escudero regresan felizmente á España.

A veces parece tomar el libro carácter político y aludir á cosas que por entonces interesaban á los cubanos; pero se olvida este aspecto y la narración vuelve á las aventuras cada vez menos verosímiles. El lenguaje y estilo, aunque procuran remedar el del modelo, no tienen mayor mérito ni abogan gran cosa por la cultura del que los usa.

Superior, desde luego (aunque tampoco sea éste grande encarecimiento), es la segunda imitación ultramarina titulada *Capítulos que se le olvidaron á Cervantes,* obra póstuma de don Juan Montalvo, natural de Guayaquil y publicada en estos últimos tiempos.

Montalvo imita escenas aisladas del *Quijote*, como la de los disciplinantes, la de Andrés el criado de Juan Haldudo, la de les palos de los yangüeses, la comida con los cabreros y discurso sobre la edad de oro, la de la *Dueña dolorida*, la del Clavileño ó una ascensión algo semejante. Hay diálogos con un obispo que recuerdan los del canónigo. Se repiten la aventura de los galeotes y la del yelmo de Mambrino; que en el libro de Montalvo es el cuerno encantado de Astolfo, según se lee en el *Orlando*. También se cuentan la llegada y hospedaje del héroe manchego en casa de un caballero rico, que trae á la memoria la de los Duques, con su capellán y todo; una aventura con un elefante parecida á la de los leones; representación teatral en una venta en todo semejante al retablo de Ginés de Pasamonte, y otras que fuera ocioso repetir ante quienes habrán leído acaso esta obra que en realidad no la forman nuevos capítulos, pues todos ellos son imitación servil de los lances ya conocidos hasta en sus pormenores.

El libro está bien escrito «demasiado bien escrito» como dijo un crítico eminente; porque hasta el lenguaje cervantesco se procura remedar. Y en este punto no puede negarse que

Montalvo casi se salvó del ridículo en que otro cualquiera infaliblemente hubiera caído al adoptar como modelo un estilo en muchas partes afectado ó más bien paródico de otro afectadísimo como era el de los libros caballerescos. Pero así y todo Montalvo no pudo evitar algunos anacronismos tanto de lengua como de costumbres.

Tales son, señores académicos, las principales imitaciones que se han hecho de nuestro *Don Quijote*. Hay que confesar que por bien distintos caminos trataron los autores de aquellas obras de seguir tan insigne ejemplo; que los asuntos en las mismas desenvueltos eran de importancia é interés generales: la religión, la filosofía, la política, las jerarquías sociales, la educación, las letras, el arte, las costumbres; todo lo que puede llamar la atención de cualquiera casta de gentes fué traido á esta especie de torneo literario y todo quedó por debajo de la simple sátira, al parecer, de un género poético apenas cultivado ya en tiempo de Cervantes. Estas multiplicadas tentativas deben de convencernos de lo vano y desastroso que será el empeño de reproducir las bellezas y altas perfecciones contenidas en aquel original excelso.

Y no es que, en general, deban condenarse las imitaciones: algunas han eclipsado y anulado á su modelo. El mismo *Quijote* no es en su estructura más que uno de tantos libros de caballerías. Pero dentro de él, aparte de otras mil bellezas de diversa índole, estan esas dos figuras principales que ningún otro autor pudo llegar á crear de tal y tal alto valor estético; que se completan y se armonizan y son, sin embargo, tan distintas y hasta opuestas entre sí. Don Quijote y Sancho son, como ya se ha observado, lo ideal y lo real, la tésis y la antítesis, el sí y el no, el espíritu y la materia, el alma y el cuerpo; la imagen exacta del hombre en su totalidad y en sus dos principales componentes, en lucha constante por la contraria naturaleza de cada uno, pero buscándose siempre, transigiendo el uno con el otro para continuar viviendo.

Y así D. Quijote no puede desprenderse de su naturaleza terrenal; no puede subsistir solo de dulces ó gloriosas memorias y necesita descansar y curarse las heridas de su triste y magu-

llado cuerpo. Y Sancho, á su vez, olvídase de sus groseros hábitos y se azota y sacrifica por un ideal que respeta y admira aunque no lo comprende y es leal y agradece el pan del espíritu que le da su amo.

Esto es lo real, humano y verdadero; porque no se concibe hombre tan malo que no tenga alguna cualidad buena, aunque sea de orden inferior, y apenas podemos creer que haya hombre tan perfecto que tal vez no se haya visto poseído, aunque fuese solo en escala mínima, por alguno de los siete pecados capitales.

En D. Quijote y Sancho pueden verse también personificados, no solo el hombre aisladamente, sino los diversos pueblos ó sociedades y hasta cada una de éstas en distintos períodos históricos. ¿No advertimos, con efecto, que unas veces parecen inclinarse las colectividades humanas al lado de Sancho y volver otras la vista hacia D. Quijote?

La sociedad espiritualista de la Edad Media, aparte del sentimiento religioso que también guiaba y sostenía al hidalgo manchego, era ciertamente una sociedad quijotesca. ¿No se afanaban los hombres, ante todo, por cosas que no interesaban directamente á su vida y bienestar físicos?

En cambio la sociedad actual propende, como es notorio, al extremo opuesto, ayudándola en esta evolución cierta clase de filosofía moderna y el maravilloso desarrollo de las ciencias positivas, sobre todo las de aplicación, con perfeccionamientos, tantos en número y tan rápidos y sorprendentes que nos aturden y excitan en términos que parecen exceder á lo que buenamente puede soportar por hoy nuestro organismo.

Pero, ¿es que ha de ser tal el resultado de la gran lucha de ideas que presenciamos? ¿Es que ha de ser Sancho y solo él la fórmula de las sociedades que vendrán después de nosotros? ¿Es que el hombre no ha de tener más ideal que el que puedan ver sus ojos, sentir su oído y tocar sus manos, porque las ciencias positivas no dan más de sí, en el estado actual de su imperfección perfectísima, ni acaso lo darán nunca? Debemos negarlo resueltamente.

Porque si este progreso material; si este dominio del plane-

ta, en todo lo que puede hacer más cómoda y agradable la vida; si el orgullo de haber domeñado las grandes y misteriosas fuerzas de la naturaleza puede lisonjear colectivamente á los pueblos modernos, que se proclaman fuertes ante todo y sobre todo, no satisface tan por completo á cada uno de los hombres ó individuos que los componen. Surge en cada uno de nosotros el eterno D. Quijote que nos revela que hay todavía otra actividad humana de un orden superior y que no tiene su complemento aquí abajo. Que los actos de virtud, de abnegación, de caridad, de sacrificio no hallan, ni pueden hallar, su recompensa en la tierra. Y el sabio modesto y obscurecido, el artista injustamente olvidado, la santa mujer que que pasa su vida al lado de la cama del hospital, el hombre de Dios que predica la paz y la fraternidad humanas y recibe el martirio y el héroe que sucumbe luchando por una causa justa saben bien que su persona, en lo que tiene de verdaderamente esencial, no muere á manos de un tirano ó de un asesino ó por golpes de la desgracia, las enfermedades, el desamparo ó en la guerra siempre maldita.

Y en cuanto á esos otros héroes del pensamiento y de la forma bellamente expresados por medio de la palabra, que nos han dejado esos libros que nos alientan y consuelan en nuestra individual peregrinación sobre la tierra; no es posible que, cuando sus obras viven y perduran generaciones y siglos, hayan sus autores desaparecido en absoluto. Diga lo que quiera la ciencia positiva, no es creible que hayan muerto por entero aquel espíritu inmensamente poético que se llamó Lope de Vega; aquella alma moralmente tan hermosa que fué Miguel de Cervantes; aquel corazón generoso, de caridad inextinguible, apasionado y elocuentísimo que llevó el nombre de Fr. Luis de Granada; aquella imaginación que solo en fuerza de su poder incomensurable pudo en Fr. Luis de León gozar en vida las visiones celestes, ó aquel amor infinito, aquel anhelo de perfección divina que encierra el pecho de San Juan de la Cruz ó que se desbordan en los escritos de la angélica Santa Teresa.

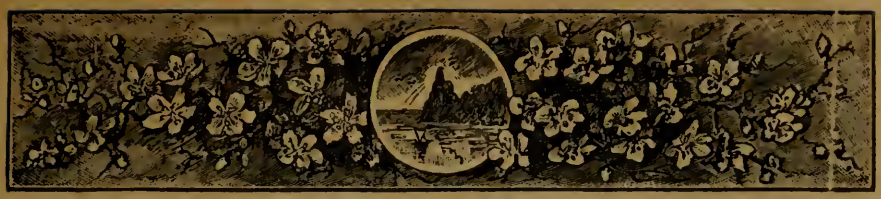
La Academia Española, que con extrema diligencia conser-

va el idioma que estos y otros insignes españoles hablaron y procura extender limpias de yerros sus obras, guarda también amorosamente el recuerdo de los que las escribieron y los honra y enaltece grabando sus nombres en los mármoles de este palacio y premiando las narraciones de su vida y el análisis y juicio de los trabajos literarios que nos dejaron. Y cada nueva recepción académica viene á ser, más que el parabién al recién llegado, el homenaje respetuoso que se tributa al que acaba de marcharse para entrar en la inmortalidad.

He dicho.

SECCIÓN II

Juan del Encina y los orígenes del teatro español.—Lope de Rueda y el teatro español de su tiempo.—Traductores castellanos de Molière.—D. Manuel Tamayo y Baus.



JUAN DEL ENCINA
y los orígenes del teatro español.*

I

GENERALIDADES

La publicación de las obras dramáticas de Juan del Encina, llevada á cabo no ha mucho por la Real Academia Española [1], vino á satisfacer la curiosidad de los aficionados á nuestras letras, que anhelaban ver reunidos en un tomo y en correcta forma los ensayos escénicos del famoso poeta del siglo xv.

Aunque Moratín, Böhl de Fáber, Ochoa y los continuadores de Gallardo, y éste mismo antes, habían ya dado á conocer gran parte del teatro del autor salmantino, ni los textos, sobre todo los de los tres primeros, eran muy puros, ni se comprendía en tales ediciones alguna de las más deseadas obras de

---

* Se publicó este ensayo en la *España Moderna*, revista mensual madrileña, números correspondientes á los meses de Abril y Mayo de 1894. Reimprímese ahora corregido y ampliado en vista de algunos descubrimientos hechos posteriormente.

1. *Teatro completo de Juan del Encina.* Edición de la Real Academia Española. Madrid, 1893, 8.º (LXVIII-415 páginas).

ENCINA, como la *Égloga de Plácida y Vitoriano*, conocida únicamente por la encomiástica mención del conquense Juan de Valdés en su célebre *Diálogo de la lengua*, por haber sido puesta en el *Indice* y por el extracto que de su argumento habían hecho algunos bibliógrafos.

La edición de la Academia, no sólo satisfizo esta aspiración, bien legítima por cierto, de los amantes de las patrias letras, sino que, colmándola con exceso, añadió la impresión de otra obra de ENCINA, de cuya existencia modernamente se habían tenido vagas noticias: tal es la *Égloga de Cristino y Febea*, que ya pueden disfrutar los curiosos, gracias á la bizarría de su poseedor nuestro insigne D. Marcelino Menéndez y Pelayo.

Oportuna parece, pues, la ocasión de intentar un estudio, siquier ligero, acerca de la obra dramática total del celebrado autor castelleno, á quien se exorna comúnmente con el dictado honroso de creador de nuestra Talía.

Seguramente que, en el sentido absoluto de la palabra, no es ENCINA el fundador del teatro español, que tampoco debe su nacimiento á nadie en particular, siendo, por el contrario, producto de varios y bien distintos elementos.

Mucho tiempo antes, el drama religioso, el más acabado é importante de tales elementos, había, sin duda, alcanzado el grado de perfección que ofrecen las *Representaciones* del salmantino, por más que, contrayéndonos á España, los dos ó tres textos de esta clase de obras anteriores á ENCINA que conocemos, aparezcan no solamente inferiores á las suyas, sino que entre ellas mismas, separadas por el intervalo de tres siglos, no se advierte progreso alguno [1].

---

1. Aunque no son exactamente comparables, por referirse uno á la fiesta de Navidad y otro á la Epifanía, el auto ó drama litúrgico *de los Reyes Magos* y la *Representación del Nacimiento*, dada á conocer no hace mucho, con las demás poesías de Gómez Manrique, por el erudito D. Antonio Paz y Melia, con el hallazgo del deseado *Cancionero* de aquel autor, sirven para afirmar que tan rudimentarias, como obras dramáticas, son una como otra. Compuso Gómez Manrique la suya á ruegos de su hermana doña María,

Los demás elementos, dispersos como andaban, y tan heterogéneos como eran, siguieron disfrutando su vida propia, como tenían antes; pero no sin que ENCINA hubiese tomado de ellos algo de lo mucho que luego habían de ofrecer para formar el hermoso compuesto llamado *teatro español.* Así, pues, aunque ENCINA no creó nada, modificó y combinó algunos de dichos elementos, dando con ello un gran paso y marcando nuevos rumbos al tradicional carro de Tespis.

El teatro clásico latino, es decir, el de Plauto y Terencio, que nunca fué popular en España y hasta, si hubiéramos de aceptar el pasaje de Filóstrato en su *Vida de Apolonio de Tiana,* sería enteramente desconocido, quedó sepultado y olvidado á causa de las diversas invasiones y trastornos que sufrió la Península. En cambio, los demás espectáculos romanos y algunos literario-escénicos del Imperio, como los Mimos y las farsas Atelanas, fueron bien comunes y debieron de continuar en uso, más ó menos alterados, hasta tiempos muy posteriores.

---

vicaria del monasterio de Calabazanos, donde se representó. Son interlocutores San José, *la Gloriosa*, el Niño, un ángel, más ángeles, tres pastores, San Gabriel, San Miguel y San Rafael. Consta la obra de veinte coplas de ocho versos octosílabos y una cancioncilla. Todo ello es sencillísimo, sin diálogo ni artificio dramático alguguno. No mayor progreso se observa en otra *Representación de la Pasión,* que sin este nombre, ni otro, contiene el mismo *Cancionero*, y en la intervienen la Virgen María, San Juan y la Magdalena (que no habla, aunque se supone presente). Aquí la simplicidad es todavia mayor; y parece que la obra debió de ser destinada al canto y no á la recitación, á juzgar por el estribillo con que termina cada copla. Anterior á JUAN DEL ENCINA, es también la especie de égloga ó representación dramática de la Natividad, intercalada por Fr. Íñigo de Mendoza en su poema *Vita Christi*, exhumada recientemente por Menéndez y Pelayo en su excelente *Antología de poetas líricos castellanos* (tomo 6.°, p. CCIX), y antes copiada en el *Ensayo* de Gallardo (tomo 3.°, pp. 765 y siguientes). Es también un sencillo diálogo entre los pastores Juan y Mingo y un ángel, intercalando de paso sus propias observaciones el autor del poema. La superioridad de las de ENCINA sobre estas obras es notoria.

Modernamente se resucitó la antigua hipótesis de un teatro provenzal completo y perfecto, y volvieron á adquirir crédito las abandonadas indicaciones de Nostradamus acerca de las supuestas obras dramáticas de Gancelmo de Faydit, Garsenda de Sabrán condesa de Provenza, Arnaldo Daniel, Parasols, Roger de Clermont, etc., comprobadas indirectamente con el hallazgo de la *Tragedia de Santa Inés*, cuya perfección misma parece alejarla de aquellos siglos [1]. Pero si los provenzales poseyeron efectivamente *un teatro*, es lo cierto que desapareció con la herejía albigense, ó bien no fué tenido en cuenta en la formación de los modernos. Francia, Inglaterra, Italia, España, procedieron como si no hubiera existido, y fué cada país formando lentamente el suyo.

Por lo que toca al nuestro, además de las representaciones en las iglesias y conventos, el factor de más influjo en la hispana escena, tanto que algunos quieren que sea el mismo *teatro español*, algo imperfecto, dando esto lugar á una larga y no terminada ni terminable controversia (por el doble punto de vista desde el que se contempla el problema) [2]; además de

1. La *Tragedia de Santa Inés* es, efectivamente, bastante posterior á la época que primitivamente se le había asignado.

2. Entiendo que la discusión nace de no haber fijado de antemano la significación precisa de las palabras *teatro español*. Para unos, el drama litúrgico de la Edad Media es el verdadero, el único teatro español, lo cual no deja de ser cierto en cuanto á aquella época; pero no es el teatro español perfecto, es decir, el del siglo XVII y posteriores, que no debió su vida exclusivamente al drama religioso, sino que se apropió otros elementos distintos. Habría, á todo más, éste dado origen á las comedias devotas ó *de santos;* pero nunca podrá decirse que de él salieron, por ejemplo, las comedias de capa y espada, las de figurón, ni los entremeses ni sainetes. En punto á *orígenes*, es, sin disputa, el teatro litúrgico la manifestación dramática más acabada y la más influyente, pero no la única: la *parte* no es el *todo*.

Años hace los Sres. Cañete y Valera, sostuvieron brillante polémica sobre esta cuestión, que algunos descubrimientos posteriores hacen ya innecesario resucitar.

este componente, digo, existen otros, que no por secundarios deben de ser relegados al olvido.

Entre ellos pueden enumerarse ciertas costumbres caballerescas, como torneos, justas, cañas, bohordos, juegos de sortijas y comparsas alegóricas, que aunque nada tienen de dramático y menos de literario, no puede negárseles algo de teatral en su exhibición.

Las fiestas cortesanas, como las coronaciones de reyes, en que ya hay algo de literario, aunque falta lo dramático; actos estos que, especialmente en Aragón, se celebraron en los siglos XIV y siguiente con gran suntuosidad en tablados y carros, llamados en Valencia *rocas*, para la representación de las composiciones poéticas que se escribían *ad hoc* y que se exornaban con las galas de la música.

Algunas costumbres populares que revestían caracteres dramáticos en varios actos de la vida, como en bodas, bautizos, entierros y fiestas públicas; ciertos entretenimientos como el *reinado* y la *maya*, y hasta los juegos infantiles. [1]

Lo que pudiéramos llamar *reminiscencias paganas*, espectáculos romanos bastardeados que sobrevivieron al constante anatema de los concilios y escritores sagrados y á la prohibición de las leyes, como los de títeres, volatines, tropelías, farsas groseras y soeces, exhibición de animales amaestrados, bailes y cantares más ó menos libres, representados por aquellos descendientes de los mimos (actores que los hacían) pantomimos é histriones, que en la Edad Media se llamaron juglares (rapsodas degenerados), cazurros, remedadores, ciegos, cantaderas, danzaderas, soldaderas, y aquellos *facedores de juegos de escarnio* tan, maltratados por las *Partidas*.

---

1. En el tomo VI de la última edición de las obras de D. Manuel Milá y Fontanals (Barcelona, 1895; pp. 205 á 379) se ha incluído un extenso trabajo inédito de aquél sabio profesor con el título de *Orígenes del teatro catalán* y que contiene también mucho aplicable al castellano ó mejor dicho, se refiere, en realidad, á orígenes del teatro español. En él ha reunido su autor gran número de especies relativas á todas estas rudas manifestaciones dramáticas.

Ni, aunque venidas con posterioridad, deben dejar de mencionarse las tradiciones clásicas. Con el Renacimiento se empezaron á estudiar las verdaderas producciones dramáticas de los antiguos, especialmente de los latinos; y coincidiendo esto con la época en que el teatro español, en el período de formación, estaba indeciso sobre el derrotero que había de seguir, no puede dudarse que algún influjo habrán ejercido en su desenvolvimiento, ya directamente ó por intermedio de los italianos.

Menos importancia tienen, y ésta puramente formal, la dialogada que afectan muchas composiciones líricas; inevitable desde el momento en que se introducen personajes que hablan por su propia cuenta, lo que puede ocurrir, no ya en el drama, sino en toda clase de producciones literarias. Así, no podemos considerar muy influyente en el desarrollo de nuestra escena ciertas obras del hispalense Isidoro, que algunos citan por esta causa, ni los *Diálogos* de P. Compostelano, ni el *Duelo de la Virgen* de Berceo; la fábula de *Don Melón y Doña Endrina* del archipreste de Hita; la *Danza de la muerte*, atribuída al judío de Carrión (que pudo influir en el teatro francés y que en nuestra misma patria dió asunto, pero mucho después, á verdaderas obras dramáticas); ni los presuntos cantares «así como cénicos», de D. Pero González de Mendoza, abuelo del marqués de Santillana; ni otras muchas poesías que se hallan en los *Cancioneros* del siglo XV, como el *Diálogo de Bias contra Fortuna*, de este último insigne escritor; algunas de Sánchez de Talavera, Fernan Mójica, Santa Fe, Puertocarrero, el Comendador Escrivá, etc., etc. (hay que exceptuar el bellísimo *Diálogo entre el Amor y un Viejo*, de Rodrigo Cota de Maguaque); ni las famosas *Coplas de Mingo Revulgo*, ni aun la misma *Celestina*, centro de un ciclo especial, y tan influyente bajo otros aspectos en nuestras letras, singularmente en el género novelesco [1]. Ninguna de estas obras es en

1. Entiéndase que hablo aquí de influencia directa é inmediata; porque *La Celestina* tuvo como *asunto* un influjo colosal en nuestra literatura, incluso la dramática, como la tuvieron las grandes

realidad dramática, ni tampoco proporcionó elemento alguno, verdaderamente esencial, á nuestro teatro.

Entre los espectáculos que más se mencionan en las *Crónicas* y otras relaciones del siglo XV, figuran los *entremeses* y los *momos*. Ninguna semejanza tienen los primeros con el juguete cómico de este nombre, tan usado en la XVII centuria, ni alcanzaron tendencia alguna dramática. Dicho nombre se aplicaba á cualquier entretenimiento, mascaradas, bailes, cazas fingidas, cantos coreados, simulacros de combates y otros, que alternaban con las comidas ó banquetes, cabalgatas, justas y demás diversiones aristocráticas.

---

producciones de todas las edades, tales como la Sagrada Escritura, la *Divina Comedia*, las obras del Boccaccio, las fábulas orientales, las grandes epopeyas francesas de la Edad Media, etc. Como prueba de la inmensa transcendencia que *La Celestina* tuvo entre nosotros en los siglos XVI y XVII, citaremos algunas de las imitaciones y arreglos que de la misma se hicieron: la mayoría son novelas dialogadas de no pequeño volumen.

D. Pedro Manuel de Urrea puso en verso el acto primero. (Véase su *Cancionero* particular; Logroño, 1513.)

«*Síguese la tragicomedia de Calixto y Melibea: nuevamente trovada y sacada de prosa en metro castellano; por Juan Sedeño, vecino y nutural de Arévalo*», 1540.

Farsa en coplas sobre la comedia de Calixto y Melibea, por Lope Ortiz de Stúñiga. (Mediados del siglo XVI.)

Comedia Salvaje, por Joaquín Romero de Cepeda. Los dos primeros actos están tomados de *La Çelestina*, 1588.

Comedia llamada Clariana, 1522.

La Lozana andaluza, de Francisco Delicado, 1527.

La segunda Celestina, por Feliciano de Silva, 1534.

Auto llamado Clarindo, (hacia 1535).

La tercera Çelestina, por Gaspar Gómez, 1550.

Tragicomedia de Lisandro y Roselia, por Sancho de Muñón. (Cuarta *Celestina*), 1542.

Comedia Tidea, de Francisco de las Natas.

Comedia Selvagia, por Alonso de Villegas Selvago, 1554.

Comedia Tesorina y *Comedia Vidriana*, ambas por Jaime de Huete. (Primera mitad del siglo XVI.)

No sucede lo mismo respecto de los *momos*. Por más que los pasajes de las historias en que se habla de este género de espectáculos no sean muy claros, y por más que en la *Crónica del Çondestable Miguel Lucas de Iranzo* [1], que los menciona á cada paso, parezca ser lo principal en ellos el baile y los disfraces, sin que se vislumbre su carácter literario-teatral, es casi seguro que, por lo comùn, revestían esta forma. Poseemos el texto de unos *momos* hechos en Arévalo, en 1467, ante la que después fué Isabel I de Castilla, y por su orden, y compuestos nada menos que por el egregio caballero-poeta Gómez Manrique [2].

Comedia Radiana, por Agustín Ortiz, ídem.
La Tebaida, *La Hipólita* y la *Serafina*, de la misma época.
Calixto y Melibea, por Mendoza. (Ticknor, I, 284.)
Tragedia Policiana, por Luis Hurtado de Toledo, 1547.
Comedia Florinea, por Juan Rodríguez, 1554.
Dolería del sueño del mundo, por Luis Hurtado de la Vera, 1572.
El Celoso ó la Lena, por Velázquez de Velasco, 1602.
Comedia Aulegrafia y *Comedia Eufrosina*, ambas por el portugués Ferreira de Vasconcellos, 1560.
La Dorotea, por Lope de Vega; obra de su juventud, pero retocada en la edad madura.
La Ingeniosa Elena, novela de Salas Barbadillo.
La Escuela de Celestina, comedia del mismo.
Flora Malsabidilla, novela del mismo Salas.
La segunda Celestina, por Salazar y Torres.
Las cinco últimas son del siglo XVII.

Aunque copiosa, esta lista dista mucho de ser completa, y eso que las Cortes prohibieron ya antes de mediar el siglo XVI el curso de esta clase de obras, que ofendían las buenas costumbres por su excesiva libertad. Modernamente se han reimpreso algunas.

1. *Memorial histórico español*, tomo VIII. El titulo de esta crónica particular es el de *Relación de los fechos del muy magnífico é más virtuoso señor el señor D. Miguel Lucas, muy digno Condestable de Castilla*, y uno de los documentos más curiosos que han quedado acerca de las costumbres de la segunda mitad del siglo XV.

2. Figura esta composición en el citado *Cancionero de Gómez*

Pero ninguno de estos varios elementos hubiera podido producir por sí solo el rico y majestuoso teatro español del siglo XVII. No es esta la ocasión de fijar con exactitud la influencia respectiva de cada uno, ni por quién fueron traídos al acervo común, ni las modificaciones que sufrieron al ser aprovechados ó adaptados á aquel objeto, debiendo limitarnos por ahora á dar idea de lo que era el teatro ó nebulosa de teatro antes de JUAN DEL ENCINA.

El drama hiératico había alcanzado todo el desarrollo que dentro del templo podía alcanzar. No salía de sus representaciones de Noehebuena, en que intervenían el Padre Eterno, María, José, los pastores, uno ó más ángeles y algunos santos, que todos los años decían las mismas cosas; la de la Epifanía, con la misma estrella, los mismos Reyes y los mismos presentes un año que otro; las de Semana Santa y Resurrección, en las que el aparato escénico y la música anulaban toda tendencia verdaderamente dramática, y éstas eran las principales. El teatro litúrgico se hallaba, pues, estacionado: cuando quiso introducir alguna novedad, tuvo que echar mano de cierto elemento profano, duramente reprobado por los prelados y

---

Manrique, tomo I. pág. 122; y fué representada el 14 de Noviembre en el cumpleaños del infante D. Alfonso, hermano también de Enrique IV, y á quien la revoltosa nobleza castellana de entonces había declarado rey, después de la burlesca deposición de Avila. Supone el poeta que las nueve musas bajan de Helicón: ocho de ellas vestidas ó cubiertas de plumas, y la novena, que era la misma infanta Isabel, con una esclavina de pieles. Dirige cada una su correspondiente copla al Príncipe, fingiendo concederle un dón ó cualidad: así, la primera *le fada* la ventura; la segunda, la justicia; la tercera, la liberalidad; la cuarta, la benevolencia ó benignidad; la quinta le manda disponer del amor; la sexta le desea hermosura y fuerza; la séptima *le fada* el poderío «de todo cuanto el sol rodea»; la Infanta, le desea la bondad en todos sus actos. El sabor pagano de este espectáculo, complicado con algunas costumbres del Norte, no puede desconocerse, á pesar de lo ennoblecido que se presenta, así como su completa independencia ó falta de relación con el drama ó teatro litúrgico.

concilios, lo cual demuestra que no era aquel su sitio. Buena prueba de lo dicho es observar el ningún progreso que se advierte en esta clase de obras, no ya en Gil Vicente, Lucas Fernández (que hizo esfuerzos heroicos en este punto) y Torres Naharro (en su *Auto del Nacimiento)*, contemporáneos de ENCINA, sino en las de otros muy posteriores, como Juan Pastor, López Ranjel, Suárez de Robles, López de Ubeda, Izquierdo, Sánchez, Altamirando y otros muchos. Cuando este teatro produjo obras de verdadero mérito, fué cuando, fuera ya del templo, y en manos de hombres de talento, explotó la fecundísima vena de las vidas de los Santos y Sagrada Escritura, tocó puntos teológicos y giró en torno del misterio de la Eucaristía. Entonces es cuando se componen obras como *El Esclavo del demonio, El Condenado por desconfiado, La Devoción de la Cruz, El Mágico prodigioso,* y son Mira de Amescua, el Maestro Valdivielso y D. Pedro Calderón quienes escriben los Autos sacramentales [1].

Si tal era el estado del que con repetición queda dicho ser el principal componente de la Talía española, ¿qué diremos de los demás?—Manifestaciones parciales y aisladas del genio

1. Hasta se pagaba menos á los poetas que á las demás personas que intervenían en aquellas solemnidades. Según un curioso documento descubierto y publicado por Quadrado en sus *Recuerdos y bellezas de España* y que extractan Schack y Ríos en sus vulgarizadas *Historias* del teatro y de la literatura españoles, sacado del archivo de la Catedral de Zaragoza y correspondiente al año de 1487, se ve que se pagan á Maese Just «por el magesterio de facer toda la representación de la Navidad», cinco florines de oro; á los ministriles de los Reyes, *por el sonar que ficieron*, dos florines; otros dos «á la que hacía la María, al Jesús y al Joseph, que eran marido y mujer y fijo, porque el misterio y representación fuese má devotamente», mientras que á un Maese Piphán «por tantos quinternos (quintillas ó coplas) que fizo *notados* (es decir, con la música), para cantar á los profetas, á la María y Jesús», sólo se le remuneraba con *medio fllorín*. Baratas andaban entonces la poesía y la música, ó, lo que es lo mismo, las dos primeras entre las bellas artes; es verdad que así serían ellas.

nacional; conjunto de huesos, músculos y nervios desparramados, que esperaban la varita mágica del *Monstruo de la naturaleza* que les comunicara vida y movimiento, después que se los ofreciesen ya preparados, Naharro, Juan de París, Jaime de Huete, Prado, Ortiz, Rueda, Sánchez de Badajoz y Horozco, por un lado; Villalobos, Timoneda, Oliva y Abril por otro; y, por fin, Miranda, Carvajal, Rey de Artieda, Virués, Argensola, Juan de la Cueva, Bermúdez, el gran *Manco-sano* y otros, y darnos el cuerpo robusto y gallardo de nuestro teatro y en él la expresión más genial y característica del pueblo español.

Encina es el primero de estos obreros: la prioridad cronológica le viene concedida ya de muy antiguo. El representante Agustín de Rojas, que le atribuye un papel superior al que le corresponde en la creación de este género literario, dice en su famosa y conocida *Loa de la comedia*, que al tiempo en que los Reyes Católicos expulsaban á los moros de Granada, hallaba Colón el Nuevo Mundo y conquistaba el Gran Capitán el reino de Nápoles,

á descubrirse empezó
el uso de la comedia,
porque todos se animasen
á emprender cosas tan buenas;

y añade:

Juan de la Encina, el primero,
aquel insigne poeta,
que tanto bien empezó,
de quien tenemos tres églogas
que él mismo representó
al Almirante y Duquesa
de Castilla y de Infantado;
que estas fueron las primeras.

Por más que esto afirme Rojas, autoridad ciertamente en la materia, y le haya seguido Rodrigo Méndez de Silva, quien en su *Catálogo real y genealógico de España* escribe: «En el año de 1492 comenzaron en Castilla las compañías á representar públicamente comedias por Juan del Encina, poeta de

gran donaire, graciosidad y entretenimiento, festejando con ellas á D. Fadrique Enríquez, almirante de Castilla; á don Íñigo López de Mendoza, segundo duque del Infantado; al príncipe D. Juan, y á los duques de Alba»; palabras evidentemente tomadas del anterior[1], es lo cierto que no hay motivos para afirmar que haya representado sus obras más que en casa de los duques de Alba y una delante del príncipe don Juan, quizá en casa de los propios duques.

Los mismos portugueses que tanto pregonan la originalidad y privilegios de su Gil Vicente, autor por cierto muy superior al nuestro, confiesan sin dificultad haberle antecedido ENCINA, al menos en una de las clases de obras dramáticas. Así lo declara el contemporáneo de ambos, García de Resende, en su *Miscelánea*, donde dice:

E vimos singularmente
facer representaçoes
d'estilo muy eloquente
de muy novas invençoes,
é fectas por Gil Vicente.
Elle foi ó que inventou
isto caa, é o usou
com mais graça é mais doutrina,

1. Ediciones 1656 y 1676. En la de 1639, habia dado la noticia en estos términos: «Tambien en España tuvieron principio en este tiempo las compañías de representantes de comedias por JUAN DEL ENCINA, en el año que se ganó Granada; y después un N. Navarro, de Toledo, fué el primer inventor de los teatros dellas, y Cosme de Oviedo, autor de Granada, bien conocido, inventó los carteles.» También esto está tomado del mismo Agustín de Rojas, quien en su *Viaje entretenido* (donde igualmente se halla la *Loa de la comedia*, antes mencionada) escrito en 1601 y publicado por vez primera en 1603, dice por boca de RAMÍREZ, uno de los interlocutores de su *Viaje:* «Un Navarro, natural de Toledo, se os olvidó que fué el primero que inventó teatros.—Ríos.—Y Cosme de Oviedo, aquel autor de Granada, tan conocido, que fué el primero que puso carteles.»—Con esto se demuestra que Méndez de Silva sólo hablaba con referencia al actor madrileño.

posto que Joam del Encina
ó pastoril começou.

Fijada ya la colocaciòn que ENCINA debe tener en los orígenes de nuestro drama, procede examinar sus obras, para deducir el influjo que en el desenvolvimiento del mismo haya ejercido. Pero antes habremos de dar algunas noticias de su persona, siquiera por lo poco que ordinariamente se escribe acerca de ella.

II

SU VIDA

JUAN DEL ENCINA naciò verosímilmente en la ciudad de Salamanca [1] en 1468 ó acaso en 1469, según él mismo nos informa, en su *Trivagia*, libro de que ya hablaremos, al decir que teniendo *cincuenta años cumplidos*, emprendió á Jerusalén el viaje á que también se hará referencia,

terciado ya el año de los *diecinueve*
después de los *mil y quinientos* encima,

1. Si hubiéramos de prestar crédito á las noticias que desde esta ciudad comunicaron al difunto D. Manuel Cañete y figuran en el prohemio suyo de la edición académica de ENCINA, habría ocurrido el nacimiento de éste en 12 de Julio de 1468 «en la calle del Peñón, hoy de las Mazas», siendo bautizado «en la catedral vieja»; pero la escasa autenticidad por un lado y los notorios errores por otro, de tales noticias en determinados extremos, hacen que necesiten comprobación en lo que hoy no se demuestre ser equivocado. Respecto de su misma patria, y aunque algunos autores antiguos como Gil González Dávila y D. Nicolás Antonio, le dan lo que queda señalada, no deberé de ocultar que, como ya observó el famoso bibliógrafo D. Bartolomé José Gallardo, parece que el mismo poeta quiso darse por cuna una de las aldeas Encinas próximas

y el fin ya llegado de la vera-prima,
que el día es prolijo, la noche muy breve.

Repite la fecha al narrar su encuentro en Venecia con el marqués de Tarifa y embarcarse ambos:

partiendo en el año de *mil y quinientos*
y más *diecinueve*, ya al año mediado;
primero de Julio, las velas han dado

á Salamanca. En un villancico que arregló sobre la composición «á su amiga, porque se desposó», se dice aludiendo á la dama:

¿Es quizá vecina
de allá, de tu tierra?

Y contesta el zagal:

—Yo soy del Encina
y ella es de la Sierra.

En otro se lee:

—Yo soy Domingo Paseual,
carillo de la vecina,
y es mi choza so una *encina*
la mayor de este encinal;

con cuyas últimas frases también pudo aludir á la misma capital de la provincia.

Por fin, en otro villancíco pastoril que igualmente está en sus obras, dice Pascual á Juan, ó sea al mismo poeta.

Aunque sos *destos casares*,
de aquesta silvéstre *encina*,
tú sabrás dar melecina
á mis cuitas y pesares,
pues *allá con escolares*
ha sido siempre tu crío.

Este último pasaje parecería decisivo, si no pudiera oponérsele, otro, ya advertido qor Barbieri, y que se halla en la égloga de Encina, llamada de las *grandes lluvias*, donde, hablando de la muerte de un cantor de la catedral de Salamanca, plaza que solicitó Encina, le dice Miguellejo, que los que podrían dársela,

más querrán cualquier extraño
que no á ti, *que sos de allá*.

Representándose esta obra en Alba, parece indudable que el *allá* sea la ciudad del Tormes.

al céfiro viento los de nuestra nave,
con tiempo muy claro, sereno, suave,
llevando consigo nuestro Adelantado.

Nada sabemos de su familia. Gallardo había sospechado que ENCINA no fuese el verdadero apellido del poeta, sino que lo tomaría de su aldea natal, según costumbre de su tiempo, como también lo hizo entre otros, Antonio de Lebrija. Quizá tomó esta idea de una composición harto indecente, atribuída al famoso *Ropero de Córdoba*, Antón de Montoro, y en la cual se supone al poeta salmantino hijo nada menos que del caballero-poeta de la corte de Aragón, Pedro Torrellas, cuyos versos castellanos y catalanes abundan en los *Cancioneros* del siglo XV. El pasaje es el siguiente:

Ante Torrellas apelo,
que merece mil renombres,
porque sostuvo sin velo,
mientras estuvo en el suelo,
el partido de los hombres;
é si dijeren qu'es muerto,
por ser del siglo partido,
en Salamanca, por cierto,
un hijo suyo encubierto
tiene su poder cumplido.
El cual es aquel varón
que muy justo determina,
sabidor con discreción,
que dicen *Juan del Encina.*[1]

Á pesar de lo claro de la afirmación y de lo antiguo del texto, no creemos merezca mucho crédito la especie; entre

1. Hállanse estos versos en una composición titulada *El Pleito del manto*, que se imprimió varias veces en el *Cancionero general*, de Castillo, desde la edición de Toledo de 1520 (el año antes había ya formado parte del *Cancionero de obras de burlas provocantes á risa*, Valencia, 1519; reimpreso en Londres en 1841, en 8.º), y últimamente en la más completa de aquella obra hecha por los *Bibliófilos españoles*. Madrid, 1882, tomo II, pág. 553.

otras razones largas de exponer, porque, si bien es cierto que Torrellas, en varias poesías, especialmente en una que empieza:

Quien bien amando persigue
dueña, á sí mesmo destruye,
que siguen á quien las huye
y huyen de quien las sigue; [1]

composición que provocó multitud de impugnaciones de otros poetas, habló malísimamente de las mujeres en general, también lo es que JUAN DEL ENCINA está muy lejos de ser, en semejante materia, de la escuela de su supuesto padre, como erróneamente se indica en los versos antes copiados. Aun más: ENCINA mismo es uno de los impugnadores de Torrellas expresamente, pues en unas hermosas coplas dirigidas «contra los que dicen mal de mujeres», que comienzan con la siguiente:

Quien dice mal de mujeres,
aya tal suerte é ventura
que en dolores é tristura
se conviertan sus placeres:
todo el mundo le desame,
de nadie sea querido,
no se nombre ni se llame
sino infame y más que infame,
ni jamás sea creído.

En esta composición, pues, además de salir briosamente en

1. Esta poesía, una de las más populares en el siglo XV, hállase en casi todos los *Cancioneros* de aquella época, así impresos como manuscritos. En ellos se encuentra de Torrellas hasta una docena de composiciones castellanas: catalanas existen muchas más. *Pere Torrellas*, como le llaman algunos *Cancioneros*, era hijo del mariscal Pedro de Torrellas, gran privado de D. Martín de Sicilia. D. Juan Francisco Andrés Uztarroz, en su *Aganipe*, le celebra, colocándole entre los hijos de Zaragoza. Torrellas fué poeta de la corte de Alfonso V de Aragón, en Nápoles, donde debió de haber fallecido, después de alcanzar el reinado del hijo de aquel, ó sea el de Fernando I.

defensa de las damas, citando y ponderando sus buenas cualidades, y advirtiendo que

si á mujeres ultrajamos
miremos que deshonramos
las honras de nuestras madres,

concluye diciendo así:

¡Muera quien mal les desea
peor muerte que Torrellas; [1]
en placer nunca se vea,
é maldito de Dios sea
el que dijere mal de ellas! [2]

Esta mención, sea cualquiera el sentido que quiera dársele, parece impropia en boca de ENCINA, á ser cierto lo que asegura el anónimo acusador.

Aunque algunos creyeron probable que su verdadero nombre fuese Juan de Tamayo [3], tal apreciación, nacida de no haber meditado suficientemente sobre el texto que la produjo, ha sido desvirtuada por el erudito autor de las *Adiciones* al prohemio que lleva la edición académica de las obras del poeta [4]; y lo cierto es que con el de ENCINA fué conocido, no sólo aquí sino en Italia, y él nunca usó otro.

---

1. Entiéndase que esta muerte fué meramente poética: es la que recibe Torrellas de manos mujeriles en la novela de *Grisel y Mirabella*, de Juan de Flores, impresa al finalizar el siglo XV y después varias veces durante el XVI.

2. El Sr. Menéndez y Pelayo ha recogido ésta y otras veinticinco composiciones más de ENCINA en su preciosa *Antología de poetas líricos castellanos* (Madrid, 1893, tomo IV, páginas 135 á 205), dando así una importante y merecida representación al trovador de Salamanca en aquel selecto y magníficamente ilustrado Parnaso castellano.

3. Vera é Isla: *Traducci n en verso del Salmo* L *de David*, Miserere mei Deus, *y noticia de las versiones poéticas que de dicho Salmo se han hecho*, etc.—Madrid, 1879, pág. 135.

4. *Teatro completo de Juan de Encina;* páginas LV y LVI.

Cursó en la Universidad de Salamanca, además de humanidades, filosofía, y acaso teología; estudios que motivaron y facilitaron después su ingreso en el sacerdocio [1]. En esta Universidad disfrutó la protección del maestrescuela D. Gutierre de Toledo [2], hermano del segundo duque de Alba, quien probablemente le recomendaría á éste, por lo que vino luego ENCINA á entrar en su servicio [3].

---

1. Así resulta de varios pasajes de las obras del poeta.

2. Fué despues obispo de Plasencia, y murió en 20 de Agosto de 1506, en Segovia, siendo sepultado en el convento de San Francisco de dicha ciudad. En esta familia hubo otros dos Gutierres que se dedicaron á la iglesia. Uno, D. Gutierre de Toledo, hermano del abuelo del anterior, que fué obispo de Palencia, y otro, el célebre D. Gutierre de Toledo, prelado de la archidiócesis de este nombre de 1442 á 1445. El primero de éstos dos, es el que creyó Barrera ser el protector de Encina en Salamanca. Clemencín en su *Elogio de la Reina Católica*, dice que nuestro D. Gutierre era en 1488 maestrescuela de la Universidad de Salamanca y que en dicho año se matricularon siete mil estudiantes, uno de los cuales sería seguramente Encina.

3. Llamábase D. Fadrique Alvarez de Toledo, segundo duque de Alba de Tormes, marqués de Coria, conde de Salvatierra y Piedrahita, señor de Valdecorneja; Huéscar y otros lugares, abuelo del insigne general de Felipe II y primo hermano del Rey Católico. Era hijo de D. García Alvarez de Toledo, primer duque, y de doña María Enríquez, hermana de doña Juana, reina de Aragón. Sirvió á los Reyes Católicos en Andalucía, donde éstos le dejaron en 1486, por capitán general de la frontera de Granada, é hizo varias entradas en la Vega. Dos años después, á 20 de Junio, sucedió á su padre, y en 1489 se distinguió en el cerco de Baza. En 1504 fué el que levantó pendones por doña Juana, y en 1512 general en jefe del ejército que conquistó á Navarra. Alcanzó los tiempos del Emperador, de quien fué Mayordomo mayor, muriendo en 18 de Octubre de 1531. La égloga II de Garcilaso contiene su biografía poética. No sólo fué militar ilustre, caballero del Toisón y Mecenas de literatos, sino que también compuso versos, de los que figura una *canción*, en el *Cancionero general* de 1511. Estuvo casado con doña Isabel de Zúñiga y Pimentel, hija primera de D. Alvaro de Zúñiga, duque de Arévalo, Plasencia y Béjar y de su se-

Créese también que siguió durante algún tiempo la corte; él mismo afirma que estuvo en Granada [1], lo cual debió de suceder en 1492, adonde iría acompañando á los Reyes en calidad de criado ó de soldado, pues en el mes de Mayo de dicho año terminó su traducción ó paráfrasis de las *Églogas* de Virgilio, aplicándolas en su mayor parte á los sucesos recientes; y en seguida quiso cantar las glorias de los Reyes en estilo más alto, como él dice, y compuso el *Triunfo de fama.*

En vista de esto, y de algunos pasajes de su primera obra dramática que ya se mencionarán, podemos fijar con seguridad su entrada en casa de los duques de Alba á fines del Otoño de este citado año de 1492, el más célebre que registra la historia de España.

Encina compuso versos desde la edad de catorce años, según indica él mismo, y á los veinticinco había ya escrito casi todas las composiciones líricas que se hallan en su *Cancionero* ó colección de sus obras.

Su juventud hubo de ser bastante suelta, pues, aparte de sus expresas declaraciones, dan de ello testimonio muchas composiciones dedicadas «á su amiga»; otra «á una doncella

---

gunda esposa doña Leonor Pimentel. Hijo primogénito de ambos fué el bizarro D. García Alvarez de Toledo, que murió luchando heroicamente con los moros en la desgraciada jornada de los Gelves, á 20 de Agosto de 1510, á los veintitrés años de edad, y á quien Encina dedicó algunas obras suyas. Fué padre del insigne D. Fernando.

1. En su *Trivagia*, donde, hablando del valle de Jericó, dice:

Es toda una vega de montes cercada,
y un valle muy ancho, muy llano y muy luengo,
que propio semeja, si buen viso tengo,
la vega, en España, que vi de Granada.

A la toma de esta ciudad compuso un romance «exhortando al rey Chico para que se haga cristiano»; y un villancico que empieza:

Levanta, Pascual, levanta;
aballemos á Granada,
que se suena que es tomada.

que mucho le penaba, la cual de su pena quiso dolerse»; otra «en nombre de un galán á su amiga, por quien mucho había perdido, *andando por ella huido é desterrado*»; otra «á una señora de quien se enamoró, estando muy apartado de amores é metido en devoción»; otra «á su amiga porque se desposó», etcétera.

Recibido ya como familiar de la casa de Alba, empezó Encina á componer y representar para solaz de sus señores esa serie de piezas dramáticas que son la base del renombre con que ha llegado hasta nosotros. Allí, en aquel gran castillo-palacio, situado al mediodía de la villa de Alba, sobre una eminencia que domina la espaciosa vega del Tormes, defendido por seis torres, sin contar el gran donjón ó torreón central de planta circular; encerrando la fortaleza dentro de sus muros vastas galerías con amplias arcadas y lujosas estancias de doradas cúpulas y preciosas labores, á que había de añadir después nuevos motivos de ornamentación y riqueza el gran conquistador de Portugal; en medio de una familia recientemente formada y de unos vasallas orgullosos con la presencia de su señor, había ido el noble prócer á descansar de sus fatigas, después de haber ayudado á los católicos monarcas en la empresa de lanzar á los moros de su último baluarte.

Jóvenes los duques, ricos, ilustrados y felices, bien se comprende que no habían de ocupar los días en una ociosidad vulgar; antes al contrario, por los distintos medios que tenían á su alcance, hicieron contribuir á sus distracciones, no sólo las artes plásticas, sino también la música, y muy especialmente la poesía. Así pudieron solemnizar con novedad y buen gusto diferentes festividades del año, como la Noche de Navidad, la Epifanía, Carnaval, la Semana de Pasión y las Pascuas; pero todo ello contando con el eficaz auxilio del ex-estudiante de Salamanca, al cual, de fijo, mimarían y regalarían, por ser tal, singularmente en el siglo XV, la costumbre de la aristocracia española con los hombres de letras, y más con los que rendían culto á las Musas. Encina, por su parte, pasó allí los mejores años de su vida.

En 1496 publicó en Salamanca la primera edición de sus

obras [1], que dedicó á los Reyes Católicos, al príncipe D. Juan, á los Duques de Alba y á su hijo mayor D. García, y que después fueron de nuevo impresas y adicionadas.

Al año siguiente y á 4 de Octubre falleció en Salamanca el

---

1. Las ediciones del *Cancionero* de ENCINA son muy raras, tanto que ya en el siglo XVII el insigne bibliógrafo D. Nicolás Antonio creyó que solo existía manuscrito. Los modernos han descubierto, sin embargo, las siguientes:

—*Cancionero de las obras de Juan del Encina.* (Al fin): *Deo gracias. Fue impreso en Salamanca á venyte dias del mes de Junio de Mill. cccc. xcvi, años.*—Fol. let. gót. á dos col. y 196 hojas sin la portada.

Contiene varias poesías devotas, como son coplas sobre la Navidad, Reyes Magos, Pasión, Resurrección, Anunciación de María; en loor de algunos santuarios; traducción en verso de varios Salmos; el Padre nuestro, Ave María, Credo y Salve en verso; y las demás profanas, como las *Églogas* de Virgilio en coplas; el *Triunfo de fama*, á los Reyes Católicos (50 coplas de arte mayor); versos laudatorios á sus Mecenas; á dos amigos; al hurto de una capa que le hizo un tuerto hallándose en un lugar llamado Ameyuelas; la *Almoneda;* los *Disparates*; *Juicio sobre la astrología;* coplas sobre la corte; el *Triunfo de amor*, al hijo mayor de los Duques; coplas contra los que dicen mal de mujeres; el *Abecé de amores* (12 octavas de á ocho sílabas); varias poesías de amores; el *Testamento de amores* (40 coplas de á nueve versos octosílabos); varias glosas, canciones y romances; la *Confesión de amores á su amiga* y villancicos de todas clases. Contiene además las ocho farsas siguientes:

1.ª *Egloga representada en la noche de Navidad*, etc.

2.ª *Egloga representada en la misma noche de Navidad...*

3.ª *Representación á la muy bendita pasión é muerte de nuestro precioso Redentor...*

4.ª *Representación á la santísima Resurrección de Cristo...*

5.ª *Egloga representada en la noche postrera de Carnal...*

6.ª *Egloga representada en la mesma noche de Antruejo...*

7.ª *Egloga representada en requesta de un s amores...*

8.ª *Egloga representada por las mismas personas que en la de arriba van introducidas.*

—*Cancionero...* Sevilla, Juanes de Pegnicer y Magno Herbst; 16 de Enero de 1501.—Fol. let. gót. á dos y tres col.

príncipe D. Juan, en la flor de la edad, llevándose consigo las esperanzas y alegrías de sus padres los Reyes Católicos, sólo infelices con su familia. ENCINA dedicó á esta desgracia una sentida elegía [1], que él llamó *tragedia trovada*, por lo que alguno creyó fuese dramática esta obra.

—*Cancionero de todas las obras... con otras añadidas.* Burgos, 13 de Febrero de 1505, por Andrés de Burgos.—Fol. let. gót.

—*Cancionero... con otras cosas nuevamente añadidas.* Salamanca, 5 de Enero de 1507, por Hans Gysser alemán d'Silgêstad.—Fol. let. gót.

Contiene dos églogas más que los anteriores.

Cancionero... con las coplas de Zambardo y el auto del Repelón... Salamanca... por Hans Gysser, alemán d'Silgenstad, 7 de Agosto de 1509.—Fol. let. gót.

Contiene además esta edición la *Egloga* llamada comúnmente *de las grandes lluvias* y la *Representación ante el príncipe Don Juan*, que Gallardo bautizó con el nombre de *Triunfo del amor*, y que habían figurado en la de 1507, sumando todo lo apuntado hasta ahora doce obras dramáticas.

—*Cancionero...* Zaragoza. 1512.—Fol. let. gót. (Mayans: *Vida de Virgilio.*)

—*Cancionero...* Zaragoza, Jorge Coci, 15 de Diciembre de 1516. —Fol. let. gót.

La más completa de todas estas ediciones es la de 1509. Algunas poesías líricas se imprimieron sueltas ó con más composiciones de otros poetas y en varias antologías. La obrilla titulada: *Documento é instrucción provechosa para las doncellas, desposadas y recién casadas*, impresa en 1556, en 4.°, contiene la *Justa de amores*, de ENCINA, que está en su *Cancionero:* los *Disparates trovados* se publicaron también aisladamente en Salamanca en 1496 y otras veces. En el *Cancionero general* de Castillo, en sus diversas ediciones hay de Encina unas nueve composiciones solamente.

Algunas de las obras dramáticas mencionadas se imprimieron de igual modo sueltas y se conocen además otras que luego mencionaremos.

1. *A la dolorosa muerte del príncipe D. Juan, de gloriosa memoria, hijo de los muy católicos reyes de España D. Fernando el quinto y Doña Isabel la tercera deste nombre. Tragedia trovada por*

En Diciembre de 1498 aún pertenecía JUAN DEL ENCINA á la servidumbre del duque de Alba. Parece que en este mismo año solicitó y no obtuvo una plaza de cantor en la catedral de Salamanca, según indicación que hallamos en una *Egloga* representada á fines de dicho año, y después se le pierde de vista algún tiempo.

En una poesía escrita después de 1496, porque no figura en su *Cancionero*, manifiesta deseos de pasar á otro reino, á Portugal tal vez; y las causas las expresa de una manera embozada. Hablan *Juan* y *Carillo* y éste quiere disuadir á *Juan* de la marcha, obteniendo estas respuestas:

—Porque este lugar me aburre,
tengo dél gran sobrecejo;
son cás, para tal concejo
basta cualquier zurroburre;
que por más que el sol me turre
no puedo aquí escalentar;
á Estremo quiero pasar
. . . . . .
Nunca me da el sol de cara,
que estoy en cabo del mundo;
ni aun, por más que me percundo,
ningún bien en mí se para:
que quien en peñascos ara
muy mal puede barbechar.
—Los muy sabiondos no caben
entre los de su nacencia;
mas á tí, por tu sabencia,
pocos hay que no te alaben.

Á estas palabras de *Carillo* oponen *Juan* nuevas quejas, ofreciendo darlas aun mayores desde que esté lejos y asegurando que tarde ó nunca volvería [1].

Juan del Encina. Sin l. ni a. Fol., gót., 4 hojas. Debió de imprimirse poco después de la muerte del Príncipe. Son cien coplas de arte mayor, un romance y un villancico.

1. *Cancionero musical de los siglos* XV *y* XVI, *transcrito y comentado por D. Francisco Asenjo Barbieri.* V. el núm. 382.

Ignórase la fecha en que pasó por primera vez á Italia aunque nos inclinamos á creer que sería en el último año del siglo XV ó á principios del siguiente; así como los motivos que le impulsaron á realizar dicho viaje. El desaire que obtuvo en la pretensión aludida, ó acaso la fama que corría entonces sobre lo bien recibidos que en la capital del orbe católico eran los españoles desde que habían ceñido la tiara Calixto III y Alejandro VI, serían las causas de su ida á Roma.

Si hubiéramos de creer lo que á Cañete escribieron desde la ciudad del Tormes, no habría andado ENCINA poco cuerdo en buscar refugio á la sombra del trono pontificio, pues en 1502, y á 15 de Septiembre, se le da como nombrado por el segundo de aquellos Papas para una plaza de racionero en la iglesia de su ciudad natal, vacante por muerte de un Antonio del Castillo, y siendo designado en la bula de previsión como *clérigo, salmantino familiar* de Su Santidad *y residente en la corte romana* [1]. Esta noticia concuerda con la que en su *Memoria histórica de la Universidad de Salamanca,* registra Don Alejandro Vidal y Díaz; quien afirma que ENCINA fué catedrático de música en la universidad y racionero de la catedral, si es que no tienen ambas el mismo origen.

La residencia de ENCINA en Roma se prolongó por algunos años. Pero no es exacto, como algunos han supuesto, que fuese nombrado allí maestro de la capilla pontificia: este cargo exigía entonces para su desempeño una alta jerarquía eclesiástica, que aquél no poseía, ni poseyó nunca. Puede admitirse á todo más, que fuese músico ó cantor en ella y aun que se ejecutasen allí partituras de su invención; y esto es bien verosimil, pues, según toda probabilidad, debió de haberle llevado á Italia, en primer término, el ansia de acreditar y desenvolver sus facultades artísticas en un centro mucho más importante y en escala mayor que la que podían ofrecerle Alba ó Salamanca.

En 1509 parece que se hallaba ya en España. En dicho año

1. *Teatro completo de J. del Encina*, pág. XXX,

fué nombrado *Arcediano mayor* de la Catedral de Málaga, de cuyo cargo tomó posesión en su nombre Pedro Hermosilla el 11 de Abril. En el acta del cabildo se dice que por presentación del Rey D. Fernando el Católico y con autorización del obispo de Málaga, D. Diego Ramírez de Villaescusa, había hecho el Nuncio de Su Santidad «colación y canónica institución al LICENCIADO D. JUAN DEL ENCINA, clérigo [1] de la diócesis de Salamanca, del arcedianazgo Mayor y calongía á él anexa desta dicha iglesia y cibdad de Málaga», por renuncia del Licenciado D. Rodrigo de Enciso, Maestro de teología [2].

Presentóse ENCINA en Málaga algún tiempo después, y á principios de Enero de 1510 suscribe un acta capitular. Pero en breve volvió á la corte, con encargo de gestionar algunos asuntos de la iglesia, encargo de cuyo desempeño dió cuenta en relación de 20 de Noviembre del mismo año. Siguió allí en el ejercicio su dignidad, no sin algunos rozamientos con el cabildo, á causa de carecer de las órdenes mayores; pero su autoridad debía de ser grande cuando en 1.º de Enero de 1512, le enviaron en representación de sus compañeros al Concilio provincial celebrado en Sevilla en dicho año [3].

Regresó de Sevilla y en 7 de Mayo del mismo 1512 se le concedió licencia para «ir á Roma y otras partes donde dijo tener necesidad».

Debió de salir luego para la ciudad Eterna, pues en ella se

---

1. No era todavía más que diácono, según acredita otra acta del cabildo de 14 de Julio de 1511 y el hecho de que, como hemos de ver, no recibió las últimas órdenes hasta 1519.

2. Mitjana (D. Rafael) *Sobre Juan del Encina músico y poeta. Nuevos datos para su biografía.* Málaga, 1895, 8.º, 50 pp.-V. p. 27.

3. Concuerda con lo que escribe Ortíz de Zúñiga en sus *Anales*, (3.º, p. 284), donde enumera los asistentes de los obispados sufragáneos y añade: «Por el de Málaga D. Diego Ramírez de Villaescusa, su Provisor y Canónigo el Licenciado Pedro Pizarro; *y por aquella iglesia su Arcediano, cuyo nambre no leo.*» Este concilio duró desde el 11 hasta el 15 de Enero de 1512 y se celebró en la capilla de S. Clemente por haberse caido recientemente el cimborrio de la catedral.

hallaba en 15 de Noviembre, cuando el cabildo de Málaga le comisionó para recoger ciertos privilegios de su iglesia.

De este segundo viaje de ENCINA á Roma, existen memorias curiosas relativas al cultivo de las bellas letras en que perseveraba el poeta.

Con éxito brillante las cultivaban allí mismo otros españoles, como Bartolomé de Torres Naharro, que tanto contribuyó al progreso del drama castellano. El sabio autor del *Diálogo de la lengua*, afirma que en Roma compuso ENCINA su famosa *Égloga de Plácida y Vitoriano,* que, según Moratín, había publicado en 1514 en la misma ciudad; y probablemente no será esta la única obra dramática de este período.

Todas estas inducciones están hoy fuera de duda, gracias á los descubrimientos de los eruditos italianos. En cierta relación de algunas fiestas celebradas en la corte pontificia de Julio II en honor de Federigo Gonzaga, que como rehenes residía en su corte, cuéntase una celebrada al empezar el año 1513, el día de Reyes, en casa del Cardenal de Arborea, en la que se representó una comedia en castellano, de JUAN DEL ENCINA y en la cual este mismo tomó parte, con asistencia del embajador de España, muchos obispos y público de todo género, parte de él extraño en aquellos lugares [1].

---

1. ALESSANDRO D'ANCONA. *Origini del teatro italiano.* Vol. II, Torino, 1891. p. 81 y 82. D'Ancona refiere así el suceso. «Subito al principio del 1513 abbiamo ricordo di una commedia non italiana, ma castigliana, e di un celebre autore: Juan de l'Encina, che anche vi recitò. É peccato ignorarne il titolo: ma, per la storia del costume, non è da ommettere questa descrizione fatta dal Gadio, del pubblico che empieva la sala: «Zovedi a' 6, festa de li tre Re, il sig. Federico... si redusse alle XXIII ore a casa del card. Arborensis, invitato da lui ad una comedia... Cenato dunque, si redussero tutti in una sala, ove si aveva ad rapresentare la comedia; il pred. Revmo. sedendo tra il sig. Federico, posto a man dritta, e lo ambasador di Spagna a man sinistra, et molti vescovi poi a torno, tutti spagnuoli; quella sala era tutta piena de gente, et piú delle due parte erano spagnoli, et piú p... spagnole vi erano chi homini italiani, perchè la comedia fu recitata in lingua castigliana, compos-

Volvió á Málaga ENCINA á mediados de 1513, pues asiste al capítulo de 13 de Agosto y á poco le enviaron sus compañeros á la corte de Castilla para recabar del Rey ciertos decretos relativos á bienes del cabildo. Obtuvo lo que deseaban y en breve regresó á su diócesis pidiendo nueva licencia para Roma. Negáronsela; pero él se puso en camino en Marzo de 1514. El cabildo le privó de parte de las rentas de su beneficio; más ENCINA hizo presente en 14 de Octubre de dicho año «ciertas bulas del Papa León *moderno* (León X) sobre la diligencia de su ausencia, para que estando fuera de su iglesia, en corte de Roma, por suya propia cabsa ó ajena, no pudiese ser privado, molestado ny perturbado, no ostante la institución, erección, ó estatutos de la dicha iglesia» [1].

Permaneció ENCINA en Italia hasta bien entrado el año de 1516. Se hallaba en Málaga en 21 de Mayo cuando recibió una orden de su obispo entonces capellán mayor de la reina doña Juana *la Loca*, para que viniese á Valladolid, donde el obispo estaba, á fin de tratar de asuntos que no especifica [2].

Fue el Arcediano y en la corte estuvo gestionando negocios

---

ta da Joanne de Lenzina, *qual intervenne lui ad dir le forze et accidenti di amore:* et per quante dicono spagnoli non fu molto bella, et poco delettò al S. Federico.»

El Sr. Menéndez y Pelayo (*Antol.* t. 6.° p. IX) se inclina á creer que la comedia recitada en esta fiesta fuese la de *Plácida y Victoriano*, cosa que parece indudable atendiendo á las últimas frases de la relación del Gadio y á que dicha égloga es la única de ENCINA que lleva *introito*.

1. Mitjana: pág. 31.

2. «Nos D. Diego Ramírez de Villaescusa, Obispo de Málaga, Capellán mayor de la Reina nra. sra., etc. Mandamos á vos DON JUAN DEL ENZINA Arcediano de la iglesia de Malaga, que por cuanto Nos tenemos necesidad de consultar con vos algunas cosas que competen al servicio de Nuestro Señor y bien desta dicha iglesia, que del día que vos fuese notificado este mio mandamiento hasta veynte días subsiguientes, vengays é parezcays ante Nos en esta villa de Valladolid, so pena de excomunión y de privación de vuestro beneficio, en las quales penas incurrays *ipso facto*, lo con-

de la iglesia. Tornó á Málaga hacia el 27 de Mayo de 1517 día en que daba cuenta al cabildo de sus trabajos y de nuevo le volvían á comisionar cerca de la corte.

A la vez manifestaba ENCINA á sus compañeros que «había sido nombrado Subcolètor de Espolios de la Cámara apostólica,» dándoles á conocer «una bula de Su Santidad para que á dicho señor (Subcolector) se acudiese en las cosas pertenecientes á S. S. ó que pudiesen pertenecerle como tal Subcolector.»

Del nuevo viaje á la corte dió relación en 12 de Septiembre de 1517 y desde entonces no hay noticias de ENCINA en Málaga hasta que en 21 de Febrero de 1519, D. Juan de Zea, aparece pidiendo posesión del arcedianazgo mayor, vacante por la permuta que con él había hecho JUAN DEL ENCINA, *á la sazón ausente*, por un beneficio simple de la iglesia de Morón. Acompañaba Zea su petición con una cédula real consintiendo la permuta [1] y una bula del Papa aprobándola. La causa del cambio fué que ENCINA acababa de ser nombrado prior de León, y el beneficio de Morón era compatible con este importante empleo y no exijía residencia.

---

trario faciendo. Dado en la villa de Valladolid á seys de Mayo de 1516 años. Epis. Malacitano.—Por mandado de su Señoría: Cristóbal Manzano. apost. not.» (*Actas capitulares de Málaga, de 1516.* V. Mitjana: *Ob. cit.* p. 46.)

1. «Doña Juana á Don Carlos su hijo por la gracia de Dios reyna é rey de Castilla, de León, de Aragón... á Vos el muy Reverendo nuestro Padre Cardenal de Sant Jorje; obispo de Málaga, ó á vuestro Provisor ó Vicario ó á otra cualquier persona que poder para ello tenga, Salud et gra. Sepades que por parte de JUAN DEL ENCINA, arcediano de Málaga se nos ha fecho relación que por algunas justas cabsas que á ello le mueven, él quería permutar el dicho su arcedianazgo en favor de Juan de Zea, beneficiado de Morón, por el dicho su beneficio de Morón, é porque para ello es menester nuestra licencia et facultad como patronos que somos de las dichas iglesias, nos suplicaba é pedía por merced que la concediésemos ó como la nuestra merced fuese. E por facerles bien é merced tuvímoslo por bien, é por la presente damos licencia é facultad á los dichos JUAN DEL ENZINA é Juan de Zea para facer la di-

¿Cuando marchó esta tercera vez ENCINA á Roma?—Allí se hallaba en 14 de Marzo de 1419, según se dice en el acta de posesión del priorazgo de Leòn, de que hablamos luego, pero antes, á fin de obtener tal cargo, debió de ir. La carta de los Reyes, á instancia de ENCINA está fechada en Zaragoza á 13 de Junio de 1518; pero como también la bula fué á instancias suyas lo cual supone la presencia del interesado en Roma, puesto que resignó el arcedianato en manos de S. S., debe presumirse que desde fines de 1517 estaba ya en la ciudad del Tiber.

Todos estos empleos, exenciones y viajes frecuentes indican la alta importancia que ENCINA gozaba en la capital del cristianismo, bajo los pontificados de Julio II y de León X y que estos papas no se cansaron de atender á sus diversas solicitudes. Y cuando se piensa en que Roma era entonces la ciudad intelectual por excelencia, y que allí afluían todos los sabios, poetas y artistas que produjo aquel brillante período, no cabrá ya duda en que puede y debe considerarse á nuestro salmantino como una de las principales figuras del Renacimiento.

La madurez de la edad y otras causas le inspiraron después ideas devotas que él mismo da á conocer en su *Trivagia*, cuando dice:

Los años cincuenta de mi edad cumplidos,
habiendo en el mundo yo ya jubilado;
por ver todo el resto muy bien empleado,
retraje en mi mesmo mis cinco sentidos
que andaban muy sueltos vagando perdidos
sin freno siguiendo la sensualidad,
por darles la vida conforme á la edad,
procuro que sean mejor ya regidos.
. . . . . .

---

cha permutacion de los dichos sus beneficios... haciéndoles acudir con la posesión, frutos, rentas, provechos, emolumentos, réditos é otras cosas á los dichos beneficios anexas é pertenecientes. Dada en Zaragoza á 13 días del mes de Junio de 1518 años. Yo el Rey. —Yo Francisco de los Cobos, secretario de la Reina é del Rey su hijo, nuestros señores, la fice escribir por su mandado,»—(Mitjana: *Ob. cit.* p. 47.)

Con fe protestando mudar de costumbre,
dejando de darme á cosas livianas,
y á componer obras del mundo ya vanas,
mas tales que puedan al ciego dar lumbre.

. . . . . .

Agora no es hora que yo más aguarde,
habiendo cumplido los años cincuenta,
á me preparar á dar á Dios cuenta,
mostrándome pigro al bien, y cobarde.

Resolvió, en efecto, refugiarse en la religión, ordenándose de sacerdote y yendo á Jerusalén á celebrar su primera misa [1].

Al concluir la primavera de 1519, salió de Roma,

Tomando la vía del santo viaje,
con traje conforme al peregrinaje.

Con objeto de reunirse á los palmeros que salían de allí cada año, se dirigió á Venecia, donde ya se hallaba el Marqués de Tarifa, á quien pudo ENCINA haber conocido antes de su emigración, y el cual, palmero también, según la noticia que nos da en su *Relación* [2], había salido de España á fines de 1518. Embarcáronse juntos, y en 1.° de Julio, se hicieron á la mar. Después de una trabajosa navegación, llegaron sin novedad á Jerusalén el 4 de Agosto. Dos días después fué cuando ENCINA dijo su primera misa. Visitó todo lo notable de aquellos célebres lugares, siendo obsequiado por los monjes del Monte Sión; meditó tres noches sobre el Santo Sepulcro, estuvo en el valle de Jericó, en la aldea de Belén, etc.

El miércoles 17 de Agosto, salieron, ya entrada la noche, de la Ciudad Santa, y al siguiente día llegaron á Jafa. En fin,

1. Aunque el pasaje mencionado de la noticia de Cañete, supone ya *clérigo* á Encina en 1502, quizá no lo fuese de todas las órdenes, ó bien hay error en él, porque el texto de la *Trivagia* no admite duda.

2. D. Fadrique Enríquez de Ribera, quinto conde de los Molares y primer marqués de Tarifa, Adelantado mayor de Andalucía, era hijo de D. Pedro Enríquez, tío del Rey Católico y de su segunda mujer doña Catalina de Ribera, hija de D. Parafán de Ri-

regresaron á Venecia, donde todos los peregrinos se dispersaron; el marqués de Tarifa se volvió á España, llegando á Sevilla en Octubre de 1520; y en cuanto á ENCINA, como él mismo dice, regresó á Roma, donde le placía el vivir y donde concluyó la historia de su viaje [1] en doscientas trece coplas de arte mayor y un largo romance que algunos tienen por apócrifo.

Poco tiempo antes, en este mismo año de 1519, en que se ordenó, ó en el anterior, como parece más probable y acaso en

---

bera, primer conde de los Molares. Hombre devoto, vivió siempre apartado del mundo, dedicándose á la beneficencia y á rescatar cautivos de tierra de moros, hasta que, al fin, emprendió su célebre jornada á Jerusalén, llevando consigo muchos caballeros, y con grandes gastos. No se casó: dejó sólo una hija natural, habida en una dama llamada doña Isabel Martel, doña Catalina Enríquez de Ribera, que no heredó. Murió en Sevilla, á poco de llegar de Tierra Santa, sucediéndole en sus estados su sobrino D. Perafán de Ribera, que fué después primer duque de Alcalá.—No se conoce la primera edición de su *Viaje*, que publicó con este título: «*Este libro es del viaje que hice á Jerusalén, de todas las cosas que en él me pasaron desde que salí de mi casa de Bornos, miércoles 24 de Noviembre de 518, hasta 20 de Octubre de 520 que entré en Sevilla. Yo D. Fadrique Enríquez de Ribera, marqués de Tarifa.*»—Desde 1580 que se publicó en Lisboa, acompañó siempre esta relación á la de ENCINA. En la Biblioteca Nacional, códice Cc-129, hay un manuscrito antiguo de la narración del marqués de Tarifa: es obra que no tiene ningún mérito literario, y de bien poco interés aun como relación de viaje.

1. *Romance y suma de todo el Viaje* de JUAN DEL ENCINA, que acompaña á su relación en coplas. Con el nombre de *Trivagia ó vía sagrada de Hierusalem* publicó aquél, según D. Nicolás Antonio, la historia de su viaje en Roma en 1521, 8.° Conócense de esta obra, unida á la del marqués de Tarifa, las ediciones siguientes: Lisboa, 1580, 4.°; Sevilla, Francisco Pérez, 1606, 4.°; Lisboa, Antonio Alvarez, 1608, 4.°; Madrid, Francisco Martínez Abad, 1733, folio, puesto á la venta en 1748, con adición de los *Viajes* de Simón de Torres, y nueva portada; y suelto el viaje de ENCINA, en Madrid, Pantaleón Aznar, 1786, 8.° y Madrid, 1788, 8.°

recompensa de sus talentos artísticos, le había concedido el pontífice León X el priorato de la iglesia de León, de cuyo cargo se posesionó por comisario en 14 de Marzo, según acredita el curioso documento recientemente exhumado del archivo de aquella iglesia catedral [1].

Ignórase cuando regresó á España, así como los pormenores del resto de su vida. Según el cronista Gil González Dávila [2], vino á fallecer en Salamanca, su patria, en 1534, siendo sepultado en su catedral, donde se le erigió un monumento, que hoy no existe.

En el preludio de su *Trivagia*, compuesta, como se ha indicado, en 1520, ofrece ENCINA una edición de todas sus obras, que ya tenía dispuesta para la estampa; pero no cumplió su promesa, quizá por el nuevo giro dado á su vida ó acaso por haber regresado á la patria.

Un feliz descubrimiento realizado hace ya algunos años

---

1. Tal es el acta de la posesión del priorato hallada por D. Juan López Castrillón, académico correspondiente de la Historia, y comunicada á Barbieri, quien la publicó en el *Cancionero musical* (pág. 29), de que hablaremos luego, y dice así: «En el cabildo alto de la iglesia de León lunes *catorce* días del mes de *marzo* de *mil é quinientos diez é nueve* años, estando los señores en su cabildo seyendo primiciero el reverendo señor D. Felipe Lita, chantre de la dicha iglesia, estando el señor Antonio de Obregón conónigo en nombre é como procurador del señor JUAN DEL ENZINA *residente en la corte de Roma*, presentó ante los dichos señores una bulla é presentación del Priorazgo de la dicha iglesia fecha al dicho JUAN DEL ENZINA por nuestro muy santo Padre por resignacion de mi señor García de Gibraleón é por virtud de la cual é del juramento sobre ella fulminado pedió é requirió á los dichos Señores que le diesen la possession é luego los dichos Señores le dieron la dicha possession é le asignaron locación *in capitulo et coro*, é juró en forma en anima de su parte de observar sus estatutos *et consuetudines*. Testigos los señores Francisco de Robles é Matheo de argüello é alonso García canónigos.»

2. *Historia de las antigüedades de la ciudad de Salamanca*... Salamanca, Artus Taberniel, M.DC.VI, 4.°, pág. 476.

en la biblioteca del Real Palacio, puso á los inteligentes en el caso de poder juzgar á JUAN DEL ENCINA bajo el interesante aspecto de compositor musical. El rico códice que contiene obras de música y poesía de fines del siglo XV y principios del siguiente, publicado con el título de *Cancionero musical*, incluye sesenta y ocho obras de la primera clase pertenecientes al poeta de Salamanca; y el juicio de los peritos en el arte lírico le es también favorable en esta nueva fase de su genio. El ínsigne Barbieri, editor y anotador del importante *Cancionero*, califica á ENCINA una y otra vez de excelente maestro, y aun como una especie de precursor de la música moderna, pues no otra cosa se deduce de estas palabras que le consagra:

«Cuando todos los compositores de Europa procuraban en sus obras hacer gala de los primores del contrapunto, con desprecio casi absoluto del sentido de la letra, hallamos aquí (en el *Cancionero*) muchas composiciones en las cuales la música se subordina de una manera muy notable á la poesía. En esto JUAN DEL ENCINA se muestra á gran altura, siendo sus obras dignas de particular estudio, alguna de las cuales se adelanta de tal modo á su siglo, que parece escrita en el presente»[1].

En la música de ENCINA lo que más sorprende es el elemento expresivo, que dimana de lo íntimamente unida que está la música á la prosodia de nuestro idioma y al carácter peculiar de nuestras canciones y bailes. En algunas de las composiciones musicales de ENCINA, como la del cantar *Romerico, tú que vienes,* el carácter español está tan marcado que basta transformar su compás cuaternario en ritmo ternario y apre-

1. «*Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, transcrito y comentado por Francisco Asenjo Barbieri, individuo de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Publícalo la misma Academia. Madrid, tip. de los Huérfanos.»—Sin a, (1890), fol.—El número total de obras que abarca esta importante colección se eleva á 460, y lo mismo en música que en poesía abundan los nombres conocidos. De ENCINA aparecen puestos en música casi todos los villancicos con que terminan sus obras dramáticas.

surar el movimiento para que resulte una especie de *vito* moderno, variante de la antigua petenera.

Nada por consiguiente hay de madrigalesco en esta primitiva música dramática española, sino un acomodamiento al sentido de la letra, lo cual se explica mejor sabiendo que los músicos eran á la vez como ENCINA y Lucas Fernández, autores de la letra de sus propias obras [1].

Entre los poetas líricos del siglo XV ocupa también ENCINA un puesto muy distinguido, por su fecundidad [2], por lo vário y flexible de su genio, que se acomoda á todos los géneros de

1. *Revista crítica*. Madrid. Mayo, 1896. p. 183.

2. Tiene unas ciento setenta y tres composiciones líricas, que abrazan más de dieciseis mil versos; pero hay que tener presente que todos los compuso antes de cumplir los veinticinco años. Poseía además extensos conocimientos en varias materias. En la dedicatoria de su traducción de Virgilio, demuestra serle familiares los clásicos griegos y latinos. Escribió también un pequeño tratado didáctico que tituló *Arte de poesía castellana*, dirigido al príncipe D. Juan y dividido en nueve capítulos, destinados á explicar el nacimiento y origen de la poesía casteliana; que el trovar es arte y no ciencia; la diferencia que hay entre poeta y trovador, la misma, según él, que entre el señor y el esclavo, entre el capitán y su hombre de armas; lo que se requiere para aprender á trovar; la «mensura y esaminación de los pies y de las maneras de trovar»: la rima; clases de coplas; licencias poéticas y otros adornos, y cómo se deben leer y escribir las coplas.

Su entusiasmo por la poesía le hace exclamar que «si oviese de contar todas las alabanzas y efetos della, por larga que fuese la vida, antes faltaria el tiempo que la materia». Expone algunas observaciones curiosas, aunque no muy claras, sobre la pronunciación de la *h* y de la *v*; define las *galas del trovar*, explicando en qué consisten el *encadenado*, *retrocado*, *redoblado*, *multiplicado* y *reiterado*, combinaciones de origen provenzal.

El Sr. Menéndez y Pelayo ha publicado en la segunda y tan aumentada edición del tomo I de su admirable y universalmente admirada *Historia de las ideas estéticas en España*, la poética de ENCINA (páginas 321 á 341 del vol. 2.º de dicho tomo I), donde pueden fácilmente gustarla los curiosos.

poesía, desde lo más elevado de la escuela alegórica hasta la forma más popular. Como poeta erudito y cortesano pagó tributo á aquella manera afectada y artificiosa de una poesía, que, á pesar de que «dulcificaba las costumbres, refinaba la sociedad, rechazaba la rudeza, elogiaba la cortesanía, limitaba el imperio de la fuerza bruta, divinizaba á la mujer, cantaba con entusiasmo el amor y estudiaba con perseverancia incansable los autores griegos y latinos», según escriben elocuentemente modernos defensores del género [1], no puede negarse que expresaba sentimientos tan sutiles como ajenos de verdad, expuestos en una forma no menos enrevesada, que, muchas veces, concluía por convertirse en una jerigonza ridícula. En prueba de ello bastará citar aquélla *canción* de ENCINA, que empieza:

No quiero querer querer,
sin sentir sentir sufrir,
por poder poder saber
merecer el merecer
é servir más que servir.
Que sirviendo padeciendo
no padece quien padece,
é sufriendo mereciendo,
é mereciendo sufriendo
merece más quien merece, etc.

cuyos versos traen inmediatamente á la memoria aquellos otros de Pedro de Cartagena, su coetáneo:

Lo bueno y lo malo me causan congoja,
quemándome el fuego que mata, que enciende,
su fuerza que fuerza, que ata, que prende,
que prende, que suelta, que tira, que afloja,

que más parecen estribillo de juego infantil que versos.

Por fortuna, no se dejó llevar mucho de estos delirios, y en

1. *Cancionero de Lope de Stúñiga*, publicado por los señores marqués de la Fuensanta del Valle y Sancho Rayón.—Madrid, 1872, pág. XIII.

sus villancicos, que compuso en gran número, brillan la gracia y la frescura de un poeta fácil y de sentimiento. Muchos de estos villancicos son pastoriles y dedicados al Nacimiento del Niño Dios, por lo que puede creerse se cantarían en las fiestas de Navidad en las iglesias de Salamanca, con música del mismo ENCINA.

Son curiosos para el estudio de la indumentaria de la época la *Almoneda* y el villancico

Ya soy desposado.

En el *Triunfo de Amor*, que no tiene menos de 1.350 versos hay una lista de los instrumentos mùsicos más usuales en su tiempo. Es bellísimo y curioso para la biografía del autor el villancico que empieza:

Una amiga tengo, hermano,
galana de gran valía.

Su fama de trovador y la notoriedad que esto llevaría consigo le atrajeron envidias y enemistades, de que él se queja, según ya veremos. Tambiên en la *Dedicatoria* á los duques de Alba, enumerando las causas de imprimir sus obras, dice: «E la principal causa de las que á ello me movieron fué esta: é también porque andaban ya tan corrompidas y usurpadas algunas obrecillas mías, que, como mensajeras había enviado adelante, que ya no mías, mas ajenas, se podían llamar: que de otra manera no me pusiera tan presto á sumar la cuenta de mi labor é trabajo. Mas no me pude sufrir viéndolas tan maltratadas, levantándoles falso testimonio, poniendo en ellas lo que yo nunca dije ni me pasó por pensamiento. Forzáronme también los detractores y maldicientes que publicaban no se extender mi saber sino á cosas pastoriles é de poca autoridad: pues, si bien es mirado, no menos ingenio requieren las cosas pastoriles que otras; mas ántes yo creía que más. Movióme también á la compilación destas obras por verme ya llegar á perfecta edad y perfecto estado de ser vuestro siervo, y parecióme ser razón de dar cuenta del tiempo pasado y comenzar libro de nuevas cuentas.» No puede negarse que es curioso todo

esto, y nos demuestra lo antiguos que son los odios literarios [1].

Tales son las noticias que poseemos acerca de la vida de JUAN DEL ENCINA. Pasemos á sus obras.

III

OBRAS DRAMÁTICAS DE ENCINA

I.—Representaciones de Nochebuena.

Églogas 1.ª y 2.ª—Aunque figuran en el *Cancionero* como dos composiciones distintas, son, en realidad, una misma, dividida en dos partes ó actos, y representadas ambas, según fundadamente se cree, en la noche de Navidad de 1492 [2].

Redúcese la primera parte á un sencillo diálogo entre dos

---

1. En el citado tomo 6.º de la *Antología de poetas líricos castellanos*. (Madrid, 1898), ha estampado el Sr. Menéndez y Pelayo un completo, brillante y exacto juicio de ENCINA como poeta lírico. Á sus páginas nos remitimos.

2. Aparte de las claras afirmaciones de Rojas y Méndez Silva, hay otras razones para creer que, en efecto, en dicho año se verificó esta representación. El duque á quien se considera presente, se halló en los años anteriores en Andalucía, al lado de los reyes, hasta la toma de Granada. Después, cuando éstos fueron á Cataluña, donde permanecieron el resto del año, D. Fadrique no les acompañó, por lo que no será aventurado suponer que se retiró á sus tierras. Si la representación no es anterior á 1492, tampoco puede ser posterior, como ya se verá más adelante.

¿Dónde se representaron estas *églogas* de ENCINA? Tenemos por cierto que fué en Alba de Tormes, y no en Salamanca: así lo indican bastante claramente algunos pasajes de estas obras. Con todo, alguna, como el *Triunfo del Amor*, debió de haberse hecho en la misma capital, donde residía el príncipe D. Juan.

pastores, de los cuales el primero, de nombre Juan, es verosímilmente el mismo ENCINA, pues dice estar «muy alegre é ufano porque sus señores le habían ya recibido por suyo» [1]. Entra Juan «en la sala adonde el duque é la duquesa estaban oyendo maitines», y se encamina á entregar á ésta cien coplas [2] que ENCINA había compuesto para esta fiesta, y tanto á la duquesa como á su marido prodiga alabanzas á manos llenas. Aparece entonces el otro pastor, que al ver á su compañero, exclama:

MATEO

¡Oh Juan, hijo de Pascuala!
¡Cata, cata! ¿Acá estás tú?

JUAN

¡Digo, digo!—Pues ¿qué hú?
¿Has de haber tú el alcabala?

MATEO

¿Ya tú presumes de gala,
que te arrojas á palacio?
¡Anda mucho'n hora mala!
¿Cuidas que eres para en sala?—
No te vien de generacio.

JUAN

¿No me viene de natío?—
Calla, calla ya, malsín,
que nunca faltas de ruín
tú también *como tu tío*.

El papel de Mateo es hablar, «en nombre de los detractores y maldicientes», de las obras de ENCINA.

MATEO

Déjate desas barajas,
que poca ganancia cobras;

1. Palabras de ENCINA en el encabezado de la *Égloga*.

2. Están en el *Cancionero*. Son de á nueve versos octosílabos, y empiezan:

Mi deseoso servir.

yo conozco bien tus obras;
todas no valen dos pajas.

JUAN

No has tú visto las alhajas
que tengo so mi pellón:
esas obras que sobajas
son regojos é migajas
que se escuelan del zurrón.

Con lo que debe de referirse á sus villancicos y romances pastoriles. Ofrece que en breve publicará la colección completa de sus obras, «porque se las usurpaban é corrompían, é porque no pensasen que toda su obra era pastoril, según algunos decían, mas antes conociesen que á más se extendía su saber» [1].

JUAN

Aunque agora yo no trayo
sino hato de pastores,
deja tú venir el Mayo,
y verás si saco un sayo
que relumbren sus colores.
Sacaré con mi eslabón
tanta lumbre en chico rato,
que vengan de cualquier hato
cada cual por su tizón:
darles he de mi montón
bellotas para comer [2];

1. Encabezado de la *Égloga*. Es la misma idea que, como se ha visto, expresaba en la dedicatoria de su *Cancionero*, en cuya publicación pensaba ya cuatro años antes de efectuarla.

2. En un diálogo pastoril que sin duda hizo después, dice también:

—Hora juro... ¡non de Dios!
tus trovas é cantinelas;
que dicen que son ajenas,
y el dueño tú no lo sos...
—Bien me place desa nota:
¡Hi de p... rabadanes!
ladran detrás como canes
é non saben una jota.
No les daré más bellota
del *encinal* que solía.

mas algunas tales son,
que en roer el cascarón
habrán harto que hacer.

Mateo le arguye que muchos se mofarán de sus obras, y, bajo nombres pastoriles, cita varios de estos zoilos, á lo que Juan replica con sus ribetes de orgullo:

Delante destos señores,
quien me quisiere tachar,
yo me obrigo de le dar
por un error mil errores:
ténme por de los mejores,
cata questás engañado;
que si quieres de pastores
ó si de trovas mayores,
de todo sé, ¡Dios loado!
Yo no dudo haber errada
en algún mi viejo escrito,
que cuando era zagalito
no sabía casi nada;
más agora va labrada
tan por arte mi labor,
que aunque sea remirada,
no habrá cosa mal trovada
si no miente el escritor.

Es decir, si no se equivoca el copiante. En esta ingeniosa manera de confundir públicamente á sus adversarios se demuestra bien el talento de Encina; y si no muy importante desde el punto de vista dramático, este diálogo, es curioso para la historia literaria y para la biografía del poeta. ¿Quienes serían los maldicientes de que se queja Encina y que Mateo encubre bajo los nombres de Prabos, el Gaitero, Juan el Sacristán, Llorente, el sobrino del Herrero, el Carillo de Sorbajos, etc?—¿Andaría acaso entre ellos Lucas Fernández, vecino de Salamanca, contemporáneo suyo, y colega ó rival en la composición de piezas dramáticas?—El estudio de las obras de este poco conocido poeta no nos suministra dato alguno sobre el particular, más que la observación bien insignificante de que en algunas de sus farsas figura como interlocutor un *Prabos*.

Siempre que alude ó se refiere, nunca expresamente, á las obras de ENCINA, lo hace en términos que no dejan sospechar qué clase de relaciones mediaron entre ellos; pero es indudable que se conocieron.

Mateo, por fin, confiesa el mérito de Juan, y entre ambos discurren así:

MATEO

Ora digo què en ti está
un bien chapado zagal.

JUAN

Yo te juro que por tal
me tienen mis amos ya;
y después que moro acá
héme parado más lucio.

MATEO

¿Acá moras?

JUAN

Mía fe ha,

MATEO

¿Cómo te va?

JUAN

Bien me va.

MATEO

Que antes ora no te ahucio,

JUAN

Y tú ¿nunca lo has sabido?

MATEO

Mia fe no, soncás digamos.

JUAN

Pues estos dos son mis amos.

MATEO

¿Tiénente ya percogido?

JUAN

Digo ya estoy avenido,
y aun me dan buena soldada.

MATEO

¿Qué t'han dado? ¿qué has habido?

JUAN

Aun agora no he cumprido.

MATEO

Luego ¿no te han dado nada?

JUAN

No me han dado, mas darán,
dejándolos Dios vivir [1].

En la segunda parte ó égloga, además de los pastores antedichos, entraron otros dos, Lucas y Marcos, los cuales anuncian al auditorio el nacimiento de Jesús, y, después de conversar algún tiempo sobre este fausto suceso con los otros, en representación todos de los cuatro Evangelistas, convienen en ir á Belén, cantando un villancico que empieza:

Gran gasajo siento yo
¡Huy, ho!,

cuya música, compuesta por el mismo ENCINA, figura en el *Cancionero musical.* También haría él mismo, probablemente, el papel de Juan en la representación de la obra.

Égloga de las grandes lluvias.—Otra composición sobre el mismo asunto que la anterior y muy parecida á ella, es la representada en noche igual, pero del año 1498, entre cuatro pastores, Juan, Miguelejo, Rodrigacho y Antón, llamada de

1. Toda esta relación nos demuestra, sin dejar lugar á duda, que la entrada de ENCINA en la casa de Alba debía de ser muy reciente en la fecha en que se representó esta *Égloga;* es decir en Diciembre de 1492.

las *grandes lluvias* [1], por hacer mención de ellas los personajes en estos términos.

JUAN

Hogaño Dios á destajo
tiene tomado el llover.

RODRIGACHO

A mi ver,
correncia tienen los cielos.

MIGUELEJO

Asmo, si no acuden hielos,
todo habrá de perecer.

RODRIGACHO

Dí tú, que vienes de *villa;*
¿hobo gran tormenta allá?

JUAN

Dos mil veces más que acá,
tanto que no sé decilla
de mancilla.

ANTÓN

¿Iba el rio muy perhundo?

JUAN

Nunca tal se vió en el mundo.

RODRIGACHO

¡Oh que fuerte maravilla!

ANTÓN

Por tu salud que lo cuentes.

JUAN

Tú contar no me lo mandes.
Con los diluvios tan grandes

1. Dióle este nombre D. Juan N. Böhl de Faber al incluirla en su *Teatro español anterior á Lope de Vega*. Hamburgo, 1832, página 457. Está en el *Cancionero* de ENCINA, ediciones de 1507 y 1509, como ya queda dicho.

ni quedan vados ni puentes,
y las gentes
reclaman á voz en grito,
andan como los de Egito.

RODRIGACHO

¡Soncás! *gimentes et flentes.*

JUAN

Cien mil álimas perdidas

ANTÓN

Y ganados perecidos.

MIGUEL

Y aun los panes destruídos.

JUAN

Las casas todas caídas
y las vidas
puestas en tribulación.

RODRIGACHO

Danos Dios gran trasquillón
hogaño con avenidas.

JUAN

Pernotar, asmo, se debe
tan grande trasquilimocho;
año de noventa y ocho
á entrar en noventa y nueve [1].

Tienen, sin embargo, bastante humor los pastores para proponerse pasar la noche jugando á pares y nones, hasta que se les aparece un ángel que les anuncia el nacimiento del Salvador. Encamínanse en vista de ésto á Belen, haciendo por el camino cada uno relación de las ofrendas que piensa presentarle. Hay animación en el diálogo, pero ninguna diferencia

1. En aquel tiempo se consideraba que el año concluía el 24 de Diciembre, contándose el día de Navidad como 1.° del año siguiente.

esencial ni progreso se advierte entre esta égloga y la antecedente.

Otra farsa de Navidad.—Y lo mismo suponemos ocurrirá con otra obra del mismo género que sólo por la rúbrica conocemos. Esta es bastante completa, sin embargo, para dar idea de su contenido, pues dice así: «Égloga interlocutoria: en la cual se introducen tres pastores y una zagala: llamados Pascual y Benito y Gilberto y Pascuala. En la cual recuenta cómo Pascual estaba en la sala del duque y la duquesa recontando como ya la seta de Mahoma se había de apocar; y otras muchas cosas: y entra Benito y le traba de la capa, y él dice cómo quiere dejar el ganado y entrar al Palacio: y Benito le empieza á contar cómo Dios era nacido: y Pascual por el gran gasajo que siente, le manda una borreca en albricias: y estándolo tanto alabando, dice Pascual que nazca quien quisiere que le dejen lo suyo y oyendo esto Gllberto, cómo tomó un cayado para darle con él: y Benito los puso en paz; hasta que ya vienen á jugar á pares y á nones. E acabando de jugar empiezan de alabar sus amos: y así salen cantando su villancico [1].

Representáronse estas obras en un vasto departamento ó salón de la casa de los Duques de Alba, donde se dispondría un Nacimiento: allí rezarían maitines y luego se haría la farsa. Asistirían á estas representaciones, que serían famosas por lo nuevas, todos los habitantes de la casa y algunos de la villa:

---

1. Da razón de esta rarísima pieza D. Pedro Salvá en el copioso *Catálogo* de la que fué su biblioteca (Valencia, 1872, tomo I, página 434), diciendo estar impresa sin l. ni a. en l. g. á dos col.; y por su título, por hallarse encuadernada la *Égloga* con otras cuatro de Encina (y quizá más por su contenido), cree el Sr. Salvá y parece indudable pertenece á nuestro poeta. ¿Cómo no habrá entrado en los *Cancioneros?* ¿Será está égloga la primera parte de la 7.ª que, como hemos de ver, se echa de menos en ésta é indica el nombre de la pastora? Si así fuese, la transición que ofrece la égloga 8.ª no sería tan brusca, pues antes habría solemnizado Encina la Nochebuena con una obra mixta de sagrada y profana.

presidiríanlas sobre un estrado los dueños, sus hijos y amigos; en sitios más bajos estarían los criados y demás espectadores; parece cierto que habría algún aparato escénico, como después veremos; desempeñarían los papeles fámulos del Duque; dirigiría la orquesta ENCINA, y formarían los coros acaso doncellas de la Duquesa.

Que la función se hizo de noche, no cabe duda, pues así lo dicen los encabezados de éstas y otras *Eglogas*. Entre las doce y una se hacía toda la representación. Empezaría cosa de las once y media el primer diálogo, para dar lugar á que á las doce en punto entrasen los pastores que anunciaban el nacimiento de Cristo, y poco después se diría en el oratorio ó capilla la Misa llamada del *Gallo*, como aún se acostumbra, y que, como es sabido, empieza á dicha hora.

Estas obras, si bien por su fondo no pueden calificarse de dramáticas en el sentido estricto de la palabra, con todo, por el hecho de haber sido representadas y tener personajes que hablan y discurren por sí mismos, están de lleno en la clase de piezas de teatro.

Su forma sencillísima, su falta de acción y movimiento, su brevedad misma, la condición de sus interlocutores y la circunstacias que concurren para su composición, no habrían seguramenta producido por sí solas el brillante teatro español; pero el crítico no puede menos de detenerse ante estos primeros vagidos de nuestra Talía, que son una hermosa muestra de uno de los más importantes elementos que la han dado nacimiento.

II.—Representación de la Pasión.

La obra que tiene por asunto la Pasión de Jesucristo y ocupa el tercer lugar entre las de su *Cancionero*, es un sencillo diálogo en verso, escrito con buen lenguaje y estilo. Infiérese de su contenido que se representó en casa de los Duques, delante del monumento que levantarían en la capilla, el Viernes Santo al anochecer.

Entran en él dos ermitaños, uno viejo y otro joven, la Verónica y un ángel. Caminan los dos primeros hacia el Santo Sepulcro por indicación del viejo. Estando ya delante del monumento, se les presenta la Verónica, quien les reprende por su tardanza, y relata después, en términos bastantes elocuentes y levantados, al par que con gran sentimiento poético, la tragedia del Calvario, enseñándoles el paño en que Cristo le dejó estampada su faz, diciendo:

Catá aquí, donde veréis
su figura figurada,
del original sacada,
porque crédito me deis.

Después de maldecir al pueblo judío, «traspasador de la ley», arrodíllanse devotamente para orar, cuando se les presenta un ángel, que les explica el misterio de la Cruz y les infunde consuelo con la promesa de la Resurrección, que es el asunto de la égloga siguiente. Termina con un corto villancico, cuyos primeros versos son:

Esta tristura é pesar
en placer se han de trocar.

Encina tuvo ya aquí el buen gusto de no introducir pastores, que con sus patochadas hubieran hecho grotesco un acto que el poeta quiso seguramente hacer muy serio. Tampoco le llama *Égloga*, sino *Representación*, para indicar la importancia de su argumento.

III.—Representación de la Resurrección.

Es un diálogo entre José de Arimatea, la Magdalena y los dos discípulos que iban al castillo de Emaús (Cleofás y Lucas). cada uno de los cuales refiere delante del sepulcro de Cristo cómo éste se le apareció, y al fin sobreviene un ángel «por les acrecentar el alegría é fe de la Resurrección», terminando todo con un villancico en cuatro cuartetas, que comienza:

Todos se deben gozar
en Cristo resucitar.

Esta obra hubo de representarse el domingo de Pascua del mismo año de 1493 que la anterior, y también en la capilla ú oratorio de casa de los duques de Alba. Su asunto se halla tratado en forma dramática en todas las literaturas europeas y muy particularmente en la española.

IV.—Representaciones hechas en Carnaval.

No sólo en Navidad, Semana Santa y Pascua se hacían en Alba obras dramáticas, sino que en otro día del año, día célebre en todos los países, solía ENCINA proporcionar á sus patronos un solaz semejante. Sobre esto versan las églogas que en su *Cancionero* llevan la numeración 5.ª y 6.ª, y que del mismo modo que las 1.ª y 2.ª, forman una sola composición por la unidad del asunto y por haber sido representadas ambas en la noche del Carnaval de 1494, antes y después de la cena de los señores de Alba [1].

La primera parte es un diálogo entre los pastores Beneito y Bras, el primero de los cuales aparece lanzando tristes quejas: pregúntale el otro la causa del dolor que indican sus palabras y semblante, y al oir de Beneito que su mal es grande, le dice:

BRAS

¿E de qué se te achacó?

BENEITO

No faltó:
de cuido, grima é cordojo.

BRAS

Asmo que debe ser ojo.

BENEITO

Mía fe no;
dese mal no peco yo.

1. Así se dice expresamente en la segunda parte de esta obra.

BRAS

¿Desde cuándo te tomó
tu accidente?

BENEITO

Desde que primeramente
una nueva sonó:
é tal nueva descutir
es morir;
yo siempre llanteo é cramo;
que se suena que nuestramo
se quiere á las Francias ir.[1]

Bras le confirma la noticia, y entonces empieza un dúo de lamentaciones mezclado con alabanzas al de Alba y á «nues-

1. Desde algún tiempo antes poseía, como en prenda, el Rey de Francia el Rosellón. Terminada la guerra de Granada, emprendieron los Reyes Católicos negociaciones con él sobre la devolución de dicho estado, la cual difería aquél con varios pretextos sin denegarla claramente. Dió esto margen á varios encuentros entre soldados franceses y españoles, que pusieron al Rey Católico en harta confusión, por tener que hacer la guerra cuando no la deseaba, y para la cual hizo, no obstante, algunos preparativos. Pero de repente cambió el francés de conducta y se allanó á la entrega sin querer recibir el dinero prestado sobre dicha provincia. El motivo de esta variación fué que á Carlos VIII se le ocurrió soñar en la conquista de Nápoles, cuyo rey Fernando se hallaba viejo y enfermo, y que, en efecto, murió en Enero de 1494, y creía de este modo comprar la neutralidad del Católico. Dicha entrega se hizo á mediados de Septiembre de 1493. A estos temores de guerra con Francia, pues, que se abrigaban, alude ENCINA en su obra, que, por lo tanto, se representó en Febrero siguiente. Los preparativos de viaje que tendría hechos el Duque y la orden que desde Barcelona le darían los reyes, de no ser ya necesarios sus servicios (que por la dificultad en las comunicaciones se explica llegase con tanto retraso), inspiraron á ENCINA su *Égloga*. No comprendo por qué Schack vacila, al hablar de estas paces, entre las fechas 1493 y 1498, puesto que, publicada la obra de ENCINA en el *Cancionero* de 1496, mal pudo aludir á sucesos que se realizaron dos años después. Moratín da la fecha equivocada de 1495.

trama la Duquesa», que se interrumpe con la llegada de Pedruelo, que viene del mercado [1] con nuevas y más pacíficas noticias, lo que hace desarrugar el gesto al afligido Beneito y que diga al mensajero:

Yo te mando una borrega
de las que andan al majuelo,
pues me das nueva tan buena:
por estrena
te la mando si no mientes,

á lo que Pedruelo contesta:

Dícenlo todas las gentes:
ya se suena,
toda la villa está llena.

Puesto que ya no habrá guerra, llaman á Llorente para que les ayude á cantar el villancico que empieza:

Roguemos á Dios por paz,

donde, sin embargo, le piden que

Si guerras forzadas son,
Él nos de tanta ganancia
que á la *flor de lis* de Francia
la venza nuestro *león*.

Después de algún tiempo de descanso, tanto que tuvieron espacio los Duques de cenar «bien chapado», como dice el encabezado de la *Égloga*, empezó la segunda parte de la fiesta con la representación de la sexta, por los mismos pastores de la anterior, entrando primero Beneito «en la sala adonde el Duque é la Duquesa estaban, é tendido en el suelo, de gran reposo, comenzó á cenar» [2]. Presentóse Bras, gritándole:

¡Carnal fuera! ¡Carnal fuera!

---

1. Véase aquí una prueba de que la obra debió de ser hecha en Alba, que dista cuatro leguas de Salamanca, donde llegarían primero las noticias de paz.
2. Encabezado de la *Égloga*.

Beneito invita á su compañero á que le acompañe en el festín, lo cual hace de buen grado, aunque ye había comido,

y tanto, que de tan ancho
ya se me revienta el pancho,

dice. Hácele luego relación de una brava pelea que asegura, haber visto entre el Carnaval y sus atributos (longanizas, tocino, gallos, etc.), y la Cuaresma con los suyos (puerros, ajos. sardinas y otros), en la cual salió aquél vencido y humillado huyendo á rienda suelta. Sobrevienen en seguida Pedruelo y Llorente, «é todos cuatro juntamente comiendo é cantando con mucho placer dieron fin á su festejar» [1], con el villancico cuyo principio es como sigue:

Hoy comamos é bebamos
é cantemos é holguemos,
que mañana ayunaremos.
Por honra de San Antruejo
parémonos hoy bien anchos,
embutamos estos panchos,
recalquemos el pellejo,
pues costumbre es de concejo
que todos hoy nos hartemos,
que mañana ayunaremos.

El diálogo, aunque sencillo y rústico, no carece de gracia y animación. En la primera parte parece como que se apunta algo de acción, aunque todo ello es bien poca cosa: la obra en conjunto no tiene gran mérito, y es muy inferior á otras del mismo Encina. Obsérvese que aprovecha la primera parte de la *Égloga* y de la expuesta al principio (1.ª y 2.ª) para aludir á sus propios asuntos ó á los pertenecientes á su amo.

V.—Otras representaciones.

Las dos obras siguientes no tienen nada de común con las que hemos examinado en el número 1.º, más que el haber

1. Encabezado de la *Égloga*.

sido también representadas en Nochebuena. El asunto es enteramente profano, y pues no tienen ralación alguna con la solemnidad religiosa del día, claro es que deben estudiarse separadamente. Buscando el dar variedad á la fiesta de tal día, y huir de los acostumbrados pastores de Belén, ENCINA llegó por sí mismo á la secularización del drama religioso.

Égloga 7.ª—Adviértese ya en ella algun artificio dramático, el lenguaje es más escogido y el estilo más correcto. Es también la primera de las obras no religiosas en que entra una mujer [1], la cual es una pastora llamada Pascuala, «que yendo cantando con su ganado», entró en la sala donde se hallaban los Duques, y tras ella el pastor Mingo que la empieza á requerir de amores. Resístese la zagala á admitir sus obsequios amorosos, pero acepta una rosa que aquél le presenta. Sobreviene un escudero que, después de saludar á la pastora, le dice:

ESCUDERO

Tienes más gala que dos
do las de mayor beldad.

PASCUALA

Esos que sois de ciudad
perchufáis huerte de nos.

ESCUDERO

Deso no tengas temor,
por mi vida, pastorcica,

1. ¿Quien haría los papeles de mujer en los obras de ENCINA?—Muchos años después aún representaban estos, niños disfrazados del otro sexo, que tanto irritaban al P. Mariana. Pero si hemos de juzgar por lo que se dice en varios lugares de la *Crón. del... condestable Miguel Lucas*, ya citada anteriormente, es probable que en estas funciones particulares entrasen verdaderas mujeres, que en Alba serían doncellas de la Duquesa.

Moratín da á esta *Égloga* la fecha de 1495, pero fué representada la Nochebuena del año antes, como hemos de ver al tratar de la siguiente.

que te hago presto rica
si quieres tener mi amor.

PASCUALA

Esas trónicas, señor,
allá para las de villa.

ESCUDERO

Vente conmigo, carilla,
deja, deja ese pastor.
Déjale, así Dios te vala;
no te pene su penar,
que no te sabe tratar
según requiere tu gala.

Pero Mingo, celoso, dice á ésta:

Estáte queda, Pascuala;
no te engañe ese traidor
palaciego, burlador,
que ha burlado otra zagala.

Entáblase entonces vivo diálogo entre ambos sobre cuál quiere y regalará más á la pastora, haciendo Mingo la enumeración siguiente de sus obsequios:

Daréle buenos anillos,
zarcillos, sarta de prata,
buen zueco, buena zapata,
cintas, bolsas y tejillos
y manguitos amarillos,
gorgueras, y capillejos,
dos mil adoques bermejos,
verdes, azules, pardillos.
Manto, saya, sobresaya,
y alfardas con sus orillas;
almendrillos y manillas
para que por mí las traya.
Labraréle yo de haya
mil barreñas y cuchares,
que en todos estos lugares
otras tales no las haya.

Con esto, con frutas y pájaros de todas clases, y con sus habilidades en tañer, bailar, cantar, correr, etc., cree tener bastante servida á la pastora; pero á su contrincante le parecen éstas muy groseras cosas, y ofrece él darle otras mejores. Convienen, por fin, en que Pascuala misma sea la que elija; y ella, como es natural, prefiere al escudero, á condición de que se ha de trocar en pastor. Confórmase, y en prueba de ello, acepta desde luego de manos de su amada su cayado y su zurrón. El desairado Mingo, aunque de mala gana, se resigna, y concluye la pieza cantando todos un villancico que principia:

Repastemos el ganado:
¡Hurri-allá!
¡Queda, queda, que se va!
Ya no es tiempo de majada,
ni de estar en zancadillas,
salen las siete cabrillas,
la media noche es pasada:[1]
viénese la madrugada,
¡Hurri-allá!
¡Queda, queda, que se va!

Égloga 8.ª—Al revés de lo que sucede con la 1.ª y 2.ª y la 5.ª y 6.ª, Encina, al publicar su *Cancionero*, reunió bajo un solo título las dos partes de que consta esta hermosa *égloga*. Schack y Ticknor se equivocan al creer que ésta y la anterior deben de ser consideradas como una misma, *aunque el autor en su simplicidad las hizo distintas una de otra*, y que *ambas se representaron con una pausa en medio, como los entreactos en*

1. Prueba de lo que se ha dicho antes acerca de la hora en que se verificaban estas representaciones. Esta hora sólo podía elegirse en una solemnidad como la de Nochebuena, y, como hemos de ver luego, nada más exacto que esto. A juzgar por las demás, esta *Égloga* está incompleta; debió de tener una primera parte ó serlo ésta de ella y que Encina, quizá por referirse á cosas demasiado privadas, no creyó oportuno incluir en su colección. (Véase lo que se dice en la nota á la desconocida farsa de Navidad, citada después de las 1.ª y 2.ª)

nuestra comedia moderna [1]. Por el contrario, aunque es cierto que en el fondo sean continuación una de otra las églogas, no sólo están perfectamente diferenciadas las dos partes que abraza la última, sino que la primera fué representada, como se ha dicho á fines del año de 1494 y ésta en una noche igual, pero del siguiente [2]. En todo caso, el entreacto sería de un año.

---

1. Palabras de Ticknor. Schack dice también que ambas forman un todo, y que debieron de representarse sucesivamente. Sólo habiendo leído muy apresuradamente esta obra puede explicarse hayan incurrido en tal error escritores de ordinario tan puntuales.

2. Engáñase también nuestro insigne Moratín, al señalar á esta obra la fecha de 1496; puesto que, representada en fin de año, como en ella se dice, é impreso el *Cancionero*, que la contiene, en Junio del mismo, sólo pudo, cuando más tarde, ponerse en escena en Diciembre de 1495.

Que fué á últimos de año cuando esta obra se representó, lo prueban estos versos:

Mas quiérote preguntar,
antes que adelante vamos,
si habrán enojo mis amos
que los llegue á suludar;
que trayo para les dar
agora, por cabo de año,
el esquilmo del rebaño,
cuanto pude arrebañar.

Este esquilmo son las obras de Encina, como expresa algunas coplas después, al llegar á los Duques y ofrecerles la colección de ellas (sin duda el manuscrito dispuesto ya para la estampa).

—Nuestramo, que os salve Dios,
por muchos años é buenos,
y á vos nuestrama no menos,
é juntos ambos á dos.
¡Mía fe!, vengo, ¡jurí á ños!
Á traeros de buen grado
el esquilmo del ganado
no tal cual merecéis vos. .
Recibid la voluntad
tan buena é tanta, que sobra;
los defectos de mi obra
súplalos vuestra bondad, etc.

Háse dicho que en el fondo es esta égloga continuación de la 7.ª, porque se introducen en ella los mismos personajes (aunque el escudero, al cambiar de profesión, cambia también de nombre, y ahora se llama Gil), con la esposa de Mingo (Menga), que en la otra no hace más que mentarse, y también, porque prosigue el argumento de aquélla. Pero así mismo hemos advertido que esta égloga 8.ª, tal como ENCINA la publicó en su colección, tiene dos partes que pudieron haberse separado como se hizo en las 1.ª y 2.ª y 5.ª y 6.ª.

En la primera aparece en lo sala de los Duques el ex-escudero y ahora pastor, Gil, en fin, mientras que su amigo Mingo se queda detrás de la puerta «espantado». Entonces, el primero le insta eficazmente para que avance; pero el buen pastor se niega á ello, y replicándole Gil que le extraña su timidez, dice:

MINGO

En verme ante mis amos [1]
me perturbo é me demudo:

Por último, que ambas obras fueron puestas en escena con un año de intervalo, lo acredita este otro pasaje de la obra, al dirigirse Mingo á Gil:

Hoy hace, por mi dolor,
un año, punto por punto,
qne me dejaste defunto
sin amiga é sin favor
é te tornaste pastor
por tu provecho é mi daño.

GIL

Hagamos hoy *cabo de año*.

Aun cuando no hubiera estas pruebas en el texto, bastaría leer el encabezado de la égloga (en que sin duda no se fijaron aquellos autores) donde se dice: «E otra vez tornándose á razonar allí dejó Gil el hábito de pastor *que había traído un año*, é tornóse del palacio, *con él juntamente la su Pascuala*», etc.

1, Por esta y otras frases se cree que el mismo ENCINA hizo en esta égloga y en la anterior el papel del pastor Mingo.

GIL

¿De qué te perturbas, dí,
si nunca medre tu greña?

MINGO

Dígote que de vergüeña
estoy ajeno de mí.

GIL

¿Que estas ajeno de tí?
Torna, torna, ¡Dios te praga!
Y pues espacio nos vaga,
desasnémonos aquí.

MINGO

Yo juro á sant Crimente
que no sé qué me hacer.

GIL

Tomar gasajo é pracer
como buen zagal valiente.

MINGO

Mucho habras, Gil hermano,
en derecho de tu dedo;
si tú tuvieses mi miedo
no entrarías tan ufano.

GIL

Entra ya, daca la mano.

MINGO

Espera, santiguarm'he,
porque San Julián me dé
buen estrena este verano [1].

Al fin se decide á entrar y «en nombre de JUAN DEL ENCINA llegó á presentar al Duque é á la Duquesa, sus señores, la

1. Aludè al propósito de imprimir sus obras al año siguiente, que, en efecto, se terminaron el 20 de Junio, y acaso se pondrían á la venta al siguiente día *primero del verano* de 1496.

Compilación de todas sus obras», y se muestra muy agradecido de ellos, protestande deberles *mil mercedes*.

Instado por Gil para que componga algunas *cantilenas* para su Pascuala, le contesta:

MINGO

Aqui hago despedida;
que, juri á Dios, en mi vida
no me vean más trovar
en veras ni por burlar,
cuanto más para Pascuola,
que en aquesta mesma sala
por ti me quiso dejar.
Trove é cante quien cantare;
que yo te prometo, Gil,
so pena de ruin é vil,
si yo nunca más trovare,
salvo cuando lo mandare
cualquiera destos mis amos.

GIL

¡Mía fe! No te lo creamos.

MINGO

Verlo has desque hoy pasare.

Acuerdan luego llamar á sus mujeres respectivas, y éstas acuden diciendo:

PASCUALA

Ora ¡sus! vamos allá,
pues que vosotros queréis.
Entra tú primero, Menga

MENGA

Mas primero tú, Pascuala,
que sabes ya bien la sala.

PASCUALA

¡A la mía fe, Dios mantenga!

GIL

¡Oh que nora buena venga
la vuestra buena campaña!

Resuélvese á pisar, por primera vez, la esposa de Mingo, los salones de los Duques, y exclama llena de admiración:

MENGA

¡Dóme á Dios, que esta cabaña
qués bien chapada é bien lluenga!

GIL

Pues aquí fué el descordojo
que pasamos ora un año;
henos aquí donde antaño.[1]

PASCUALA

¡Ya se te rehila el ojo!

Terminan esta parte cantando y bailando[2] un lindo y algún tanto epicúreo villancico.

Empieza la segunda manifestando resueltamente Gil que quiere dejar de ser pastor, y al efecto manda á su mujer Pascuala que quite los hábitos pastoriles y se ponga *á fuer de palaciega muy galana y muy polida,* en tanto que también él se transforma. Entonces pregunta Mingo á su esposa:

¿Qué te parece, Menguilla,
de cuál está Pascualeja?
Dóme á Dios que ya semeja
doñata de las de villa...
¡Pues si decimos de Gil!
¡Juro á diez que está gentil!

Menga, algo envidiosa, halla natural que Gil esté bien, pues

1. Otra prueba acerca del tiempo que medió entre una y otra representación. Más adelante aún vuelve á decir Mingo á Gil:

Otra vez ya me burlaste;
hora un año me quitaste
á Pascuala á mi pesar.

2. Solo en esta y en la *Égloga de Cristino y Febea* aparece el baile. Infiérese que ya entonces eran cosas distintas el bailar y el danzar, como lo fueron después, porque se dice:

Démonos de gasajado,
á cantar, danzar, bailar.

antes que vaquero *fué del palacio;* pero en cuanto á su antigua rival, le parece muy extraño, puesto

que nunca criada fué
sino en terruño grosero.

y Mingo le explica tal misterio en estos versos visiblemente imitados de Rodrigo Cota.

Es tan fuerte zagalejo
¡mía fe!, Menga, el amorío,
que con su gran poderío
hace mudar el pellejo.
Hace tornar mozo al viejo,
é al grosero muy polido, [1]
é al feo muy garrido,
é al muy huerte muy sobejo.
Hace tornar al crüel
cuando quiere muy piadoso;
hace lo amargo sabroso;
hace que amargue la miel,
hace ser dulce la hiel,
é quita é pone cuidados;

1. Que ENCINA tenía en su memoria el *Diálogo entre el Amor y un viejo*, lo prueba, además de este pasaje. el villancico con que termina la obra, como ya han observado algunos. Véase ahora el fragmento que el familiar del Duque de Alba imitó del judío toledano:

AMOR

Todo mal y pena quíto,
de los hielos saco fuego,
á los viejos meto en juego,
y á los muertos resucito.
Al rudo hago discreto,
al grosero muy polido,
desenvuelvo al encogido
y al invirtüoso reto (recto).
Hago al cobarde esforzado,
al escaso liberal,
bien regido al destemplado,
muy cortés y mesurado
al que no suele ser tal, etc.

hace mudar los estados...
¡Mira, mira quién es él!

Menga encuentra buena la explicación de su rústico consorte, y dice que

...por eso Pascualeja
ha mudado la pelleja,
por tener con Gil amores.

Gil ruega á Mingo que también él se haga cortesano, pero éste halla la profesión *muy mala de aprender* y, recordando su antigua vida, exclama:

Más ¿cómo podré dejar
los praceres de la aldea?

Descríbelos con bastante elocuencia y poética expresión; pero, vencido por los ruegos de su amigo, accede á dedicarse á la corte, y manda á su esposa vestirse con el traje conveniente, lo que también hace él mismo, dando esto lugar á un gracioso diálogo, en el que Mingo celebra su nuevo hábito, aunque no comprende mucho las ventajas de *poner la mano en el costado*,

porque es muy gran galanía,

ni lo del *bonete torcido*, á pesar de que, según le asegura Gil, *es de requebrado*.

Aparece luego Menga, excitando la admiración de sus amigos y muy satisfecha ella misma; hacen excelentes propósitos para su nueva vida, y terminan cantando, según costumbre, un hermoso villancico que principia:

Ninguno cierre sus puertas
si amor viniere á llamar,
que no le ha de aprovechar.

El progreso en esta obra, con respecto á las primeras representaciones es notable; el estilo es más culto y el idioma está manejado con facilidad y soltura; el diálogo, nada acompasado, resulta vivo y rápido; las réplicas oportunas y graciosas y la versificación correcta. Á esto hay que limitar las ala-

banzas: la acción sigue siendo pobrísima, y es siempre el poeta quien habla por boca de los actores. En otro orden de ideas hay también progreso: debe observarse que, aunque representadas esta obra y la anterior en la noche de Navidad, no hay ya el pobre y gastado recurso de los pastores que se encaminan á Belén siempre con el mismo cantar. La secularización del *misterio* es completa.

VI.—Auto de Repelón.

Difiere de los demás obras de ENCINA ésta, que viene á ser la primera manifestación de un nuevo género dramático destinado á lograr brillante porvenir y curiosa historia en nuestra escena. Intervienen en el *Auto del Repelón* dos pastores que, habiendo venido al mercado (á Salamanca, sin duda alguna), fueron acometidos por una turba de estudiantes, que á uno de los primeros arrancaron muchos de sus cabellos y al otro «hicieron burlas peores». Escápase aquél de sus garras, refugiándose en casa de un caballero, con gran temor y sobresalto; y después de mandar cerrar bien las puertas, porque *viene tras él una milanera para le carmenar;* creyéndose ya seguro, empieza á vomitar sapos y culebras contra la gente de manteo, y jurando por Dios dos veces,

porque es juramento dobre,
que onque la burra ño cobre,
ni el hato recaldase,
á la praza ño tornase:
¡ño, en buena fe, juri-á-diobre!

La hazaña de los escolares le inspira consideraciones por este estilo:

¡A osadas que voy honrado
de la villa, desta hecha!
On algunos ño aprovecha
tanto lo que han estudiado.
Otros habrán más gastado;

que á mí, sin saber leer,
me han hecho acá bachiller,
que branca ño me ha costado.
¡Ah ñunca medre la cencia
y on el puto que la quier!
¡Mia fe! el que á mi me creyer,
ño estudie tan ruin sabencia:
que vos juro en mi concencia
que si mucho la studiara,
que más cara me costara
quizás que alguna correncia.

Llega entonces su compañero Piernicurto, que se alaba de que á él no le han repelado, aunque á consecuencia de la aventura se ve en la imposibilidad de sentarse, y alardeando de valiente, jura tomar venganza cuando los alumnos, de dos en dos, vayan á la aldea por Agosto; pero ¡oh terror!, sobreviene un estudiante, *la llangosta*, con él la llama, y todos sus fieros se desvanecen como por ensalmo ante la perspectiva de una nueva azotaina. El escolar (sin duda uno de los burladores) finge ignorar lo acaecido, y les pregunta:

¿De qué lugar sois vosotros?

JOAN

¿Y por qué bueno lo habéis?

ESTUDIANTE

Úsase así preguntar.

JOAN

Pues sabé qu'es muy ruin uso.

ESTUDIANTE

Decid ya.

JOAN

Que d'allá ayuso.

ESTUDIANTE

¿De qué parte?

PIERNICURTO

D'un llugar.

ESTUDIANTE

Decid, si habéis de acertar.

PIERNICURTO

Que d'allá, d'hacia Lledesma.

ESTUDIANTE

Dime tú la aldea mesma.

JOAN

¿Vos quereisnos empraciar?

El estudiante se queda sin saber el pueblo natal de los aldeanos; pero, en cambio, aprende la causa de su temor por la relación que le hace Joan:

¿Queréis saber lo que hú?—
Que estábamos 'n el mercado,
'n aquella praza denantes,
un rebaño de studiantes
ños hizón un mal recado.
Á aquéste, yo os do la fe,
que bonico lo paroren.

PIERNICURTO

A mí ño me repeloren.

JOAN

A ti hizónte ño sé qué.

PIERNICURTO

Ño, que yo bien me guardé.

JOAN

Bien que el rabo lo pagó.
¿Cuidas que ño lo sé yo?

PIERNICURTO

Coscorrón que te daré.

Para ello arrójase sobre Joan; pero el estudiante se interpone, y hace sufrir á Piernicurto la depilación de que se había librado en la plaza. Reclama entonces el agredido el auxilio de su compañero, y entre ambos arrojan á palos de la sala al

maligno hijo de Minerva. Entran luego otros dos pastores, y todos cantan el villancico que comienza:

Hago cuenta que hoy ñascí.
¡Bendito Dios é lloado,
pues ño me hizón licenciado!

Como se ve por lo que va expuesto, este *auto* (por llamarlo como su autor, aunque no se sepa por qué razón le dió este nombre) representa una de esas escenas que entonces serían harto frecuentes en los puntos donde hubiese Universidades, y de las que habría ENCINA visto tantas en su vida estudiantil, y acaso sido actor en más de una.

Infiérese de su contexto que se representó en una sala. Por la incorrección del lenguaje, que, sin embargo, se extrema de propósito, parece ser de las primeras obras de nuesto poeta; acaso la compondría en Salamanca, donde se habría representado, y por no considerarla digna, dejaría de iucluirla en la primera edición de sus obras. Entró en la de 1509, hecha seguramente hallándose ya ENCINA en Italia.

La grosería del lenguaje, que tanto disgusta á Ticknor, es muy corriente en nuestros poetas. Aun prescindiendo de Lucas Fernández y otros autores poco posteriores al nuestro, los pastores de Tirso, Lope y aun Calderón, no son muchas veces más cultos que los buenos de Piernicurto y Joan Paramas.

En suma: el *Auto del Repelón*, aunque escaso de mérito dramático absoluto, viene, en realidad, á ser un digno abuelo de los *pasos* de Lope de Rueda, de los *entremeses* del siglo XVII y de los *sainetes* de los tiempos posteriores. Moratín le señala la fecha de 1496; ignoramos por qué razón.

VII.—Obras trágico-alegóricas.

Hasta aquí se había mantenido ENCINA en los límites de la égloga, tranquila, sencilla y de carácter esencialmente narrativo. Los personajes solo parecen reflejar las ideas del poeta;

pero ahora van á gozar vida propia: la fuerza pasional va á traducirse en hechos, en acción ruda y embrionaria, como lo son los comienzos de toda novedad; pero asistiremos ya á un esbozo de tragedia ó de drama verdaderamente tales. Según reputados críticos, esta evolución en el genio dramático de ENCINA, habría sido ocasionada por su estancia en Italia, á la vista de los modelos que tenía presentes, aunque es seguro que alguna de las obras de esta clase la compuso antes de su salida de España, y desde luego ésta que sigue, escrita antes de 1497.

Égloga de Fileno y Zambardo.

Está en coplas de arte mayor, á diferencia de las demás de ENCINA. En ella aparece Fileno lamentando sus desgracias y buscando quien quiera oírselas. Tropieza con Zambardo, otro pastor amigo suyo, y empieza á referirle sus cuitas, contándole cómo la fortuna y el amor unidos, dice,

Mandáronme amar, y amando, seguir
una figura formada en el viento:
que cuando á los ojos más cerca la siento,
mis propios suspiros la hacen huir.
Y como en beldad excede al decir,
así de crüeza ninguna la iguala.

A lo que Zambardo responde filosóficamente:

Topaste con ella mucho en hora mala:
si tal es cual dices, despide el vivir.

Prosigue el zagal narrando la inaudita conducta que la ingrata Cefira usó con él; pero su amigo se duerme en medio de la relación, lo cual hace que Fileno busque otro auditorio, para lo que llama á Cardonio. Pero éste, si bien se halla dispuesto á oirle, no consiente que diga mal de las mujeres, entablándose entre ellos una viva controversia sobre el particular. Fileno, apoyado en la autoridad del Boccaccio, las de-

nuesta, y su compañero las defiende, citando varias ilustres griegas y romanas. Sepáranse, sin que al parecer quede el primero convencido, y entonces el desdichado amante, maldiciendo del amor, de Cefira y de sí mismo, y encomendando su alma á *Júpiter Magno*, se atraviesa el pecho con un puñal, después de arrojar lejos de sí todos sus bienes muebles, como el rabel, cayado, yesca, pedernal, eslabón, cuchara, y abandonando á la voracidad de los lobos los semovientes que estaban á su cuidado.

Arrepentido Cardonio de haber dejado solo á Fileno, y al hallarle cadáver, prorrumpe en exclamaciones de dolor, y despierta á Zambardo para que le ayude á dar sepultura á su infeliz amigo. El mismo Zambardo compone un epitafio en que dice que el fin de Fileno es el del que sirve á mujeres [1].

Moratín asigna á esta obra la fecha de 1497. Cañete [2] dice que debió de componerse entre 1505 y 1509, en que por primera vez se halla impresa [3], pero ya queda dicho que es anterior.

Tiene poco movimiento en el diálogo; el estilo es, en general, grave; la versificación buena, salvo algunas imperfecciones en el acento, comunes á todos los poetas de aquel tiempo. De los personajes, resulta bien trazado el de Zambardo, pere-

---

1. Como se ve el poeta dramatizó la cuestión que durante la Edad Media strvió de tema á tantos versos en Francia, Italia y especialmente en España. El mismo ENCINA también la trató en forma lírica, como hemos visto, en el pasaje en que alude á Torrellas, principal denigrador de las damas entre nosotros, y á quien impugnaron tantos poetas de su tiempo. El asunto, pues, y el metro son perfectamente nacionales, aunque en España no haya nacido esta celebre y larga polémica literaria.

2. Prólogo á las *Farsas* y *Églogas* de Lucas Fernández, p. xxx.

3. En la edición del *Cancionero* de este año. Aparece también impresa suelta dos veces en el siglo XVI, en 4.° y sin l. ni a., y otra en Toledo, por Juan de Ayala, en 1553, 4.°—D. Fernando Colón, en el número 3851 de su *Registrum*, anota esta *Égloga* en 4.°, y dice haberla comprado en Alcalá de Henares en 1511 por 6 mrs.

zoso y egoista, bueno en el fondo; declamador con exceso, Fileno.

El trágico desenlace de esta obra, inspirado quizá en *La Celestina*, debe de ser el primero que se puso en las tablas en España. Por último, era esta pieza la que *contentaba* al descontentadizo autor del *Diálogo de la lengua* [1].

Égloga de Cristino y Febea.

Un nuevo elemento que, á no constar que ENCINA le empleó antes de su viaje á Italia [2], pudiera creerse haberlo aprendido

1. «Muchas otras cosas hay escritas en metro que se podrían alabar; pero así porque muchas dellas no están impresas, como por no ser prolijo, os diré solamente esto; que aquella comedia ó farsa que llaman de *Fileno y Zambardo* me contenta.» Mayans: *Orígenes de la lengua española*, Madrid, 1873, pág. 125.

Traducción ó imitación ó extracto de la *Égloga* de ENCINA, debe de ser la siguiente italiana, no citada por los historiadores de aquel teatro y de la que, según Gallardo, se hallaba un ejemplar en la Biblioteca Colombina, en un tomo misceláneo con el número 23. La pieza tenía el siguiente título:

Eglogha pastorica Asdrvc | ciolo Di Phyle | nio Gallo | Da Montiano | Interlocutori | Phylenio: et Saphyra Nym | pha,—(Portada grabada en madera encerrando el título anterior. Y al fin:) *Stampata in Siena p. M. di B. F. Ad istansia di su C. di A. L*, XXX *de luglio 1524.*

Como se ve los dos únicos personajes que se citan son los mismos que hay en la obra española (Fileno y Cefira) con leves alteraciones.

2. La *Égloga de Cristino y Febea* es anterior á 1497, pues en la *Farsa ó cuasi comedia del soldado* de Lucas Fernández, pág. 103, se dice, hablando del Amor:

SOLDADO

Tira saetas de huego
sin sosiego:
siempre hiere á traición.

allí, aparece en otra égloga de ENCINA, de la que no había más que vagas indicaciones antes de la publicación académica que

---

PASCUAL

Desde aqui al diablo do
á rapaz de tan ruin maña;
éste cuido en la montaña
ogaño á un pastor hirió.

La alusión al *Triunfo de amor* de ENCINA es clara, como se comprueba además en otra cita que hace al mismo por el nombre de *Pelayo*, su protagonista. Por consiguiente la *Farsa* de Fernández es de 1497; y como en ella se mencionan la égloga de *Zambardo* y la de *Cristino*, ambas de ENCINA, es evidente que ambas son anteriores á 1497. ENCINA no incluiría la égloga de *Cristino* en su *Cancionero* por haberla escrito en el mismo 1496 ó por otros motivos. El pasaje, muy curioso, de la *Farsa* es el siguiente (pág. 92):

PRABOS

Y auu por zagales que he vido
y he oido,
que por grimas y cordojos
de amorío se han vencido
so aborrido
verlos muertos por antojos.
De los cuales en memoria
tengo muchos perpasados
que murieron malogrados
desta tan gran vanagloria.
Fileno él se mató
y murió
por amores de Zefira.
Decídme: ¿qué haré yo?
Muerto so
si este mal ño se me tira.
También me ñembras *Pelayo*,
aquel que el amor hirió,
que en aquél suelo quedó
tendido con gran desmayo.

SOLDADO

Deso no te has de espantar
ni dudar
que su furia muchos mata.

motiva estos estudios [1]. Es la titulada de *Cristino y Febea*, de argumento tan sencillo como las anteriores, pero mejor desenvuelto que el de *Plácida y Victoriano*, de que hablamos en seguida.

La escena ocurre entre pastores. Cristino quiere dejar el mundo y retirarse á una ermita, para lo que solicita el conse-

---

PRABOS

Ñ'os podré hoy acabar
de percontar
zagales que acá maltrata.
Que Bras-Gil por Beringuella
pasó un montón de quejumbres
hasta que topó con ella.
Y aun *Mingo* si se decrala
por *Pascuala*
mil quillotranzas pasó
y *el que por esta zagala*
pompa y gala
dejó y *pastor se tornó.*
Y aun *Cristino* su religión
se metió y dejó su hato
despues amor de rebato
le sacó de su intención.
Envióle mensajera
muy artera
que lo tentase de amor
ninfa llamada Febera
y volvióle á ser pastor.

1. Había dado primero noticia de esta nueva obra dramática de ENCINA, aunque sin indicar su paradero, D. Pedro Salvá en el *Catálogo* de su biblioteca, repetidamente citado (tomo I, pág. 434), y el Sr. Menéndez y Pelayo, cuyo amor á las letras y desinterés son tan grandes como inmenso es su saber, puso el ejemplar que posee, único que se conoce, á disposición del editor del teatro del poeta salmantino, y éste lo reimprimió con un grabado que en el frontis tiene el original. El título completo de la obra es como sigue: *Égloga nuevamente trovada por Juan del Encina, adonde se introduce un pastor que con otro se aconseja, queriendo dejar este mundo é sus vanidades por servir á Dios: el cual, después de haberse retraido á ser ermitaño; el dios de amor, muy enojado porque sin su licencia lo había fecho, una ninfa envia á le tentar, de tal suerte que*

jo de su amigo Justino, que, aunque mozo, tiene en concejo más crédito que *el crego y el sacristán.* Justino, que desaprueba semejante propósito, luego que queda solo, manifiesta no creer en la eficacia de él, no dándole ni un mes de duración, y calculando que en breve el amor dará al traste con la resolución de Cristino. Aparece entonces el propio Cupido, que anuncia al pastor su intención de vengarse de aquél, y para ello evoca á la ninfa Febea, á la cual manda vaya á tentar al nuevo ermitaño, extendiéndose en tanto el Amor en la relación de los tormentos que le hará sufrir, en unos términos que recuerdan los del *Diálogo entre el Amor y un Viejo.* Como era de esperar, del coloquio de Febea y Cristino resulta muy quebrantada la vocación religiosa de éste y con la visita que recibe del Amor mismo, se afirma más en la idea de volver al mundo. Excusado será añadir que Justino, que aparece luego, aplaude la decisión de su amigo, quien deja en la ermita el balandrán, escapulario, breviario y las cuentas, y, cantando y bailando, regresan ambos á la aldea, no sin que Cristino reciba del hijo de Venus la promesa de que logrará el amor de la ninfa tentadora. Acaba la obra con un villancico que tiene el estribillo:

—Torna ya pastor en tí:
dime: ¿quién te perturbó?
—No me lo preguntes, no.

La semejanza de esta obrita, muy bien versificada y dialogada, con la de Rodrigo Cota es evidente, y parece indudable que en ella debió de inspirarse, ó al menos tenerla presente, Encina para componer la suya.

Hay, sin embargo, quien sospecha que además dramatizó en esta égloga el poeta un asunto propio; y verdaderamente, encuéntrase en ella algunos pasajes bastante extraños y signi-

---

forzado del amor deja los hábitos y la religión. Interlocutores. Cristino, Justino, Febea, Amor. Sin l. ni a.; dos hoj. en fol. á tres columnas, let. gót.—La impresión es de principios del siglo XVI, pero algo posterior á 1509.

ficativos para que esta opinión carezca de fundamento. Como, por otra parte, sabemos, por sus mismas palabras, cuan gravemente fueron alguna vez perturbadas sus inclinaciones devotas [1], no será quizá aventurado suponer que Cristino es el mismo ENCINA, y que de sí hablaba cuando, después de recordar lo transitorio de las humanas cosas, decía, para explicar su cambio de vida, por boca de su héroe:

También sabes los ventiscos,
los pedriscos;
los tormentos, los nublados
que por mí son ya pasados,
los peligros, los arriscos [2].

JUSTINO

En eso cierto no mientes:
mil crecientes
arroyos, mares é ríos,
nieves, aguas, vientos frios
has pasado é mil corrientes [3].

CRISTINO

Pues si digo, enamorado;
¡mal pecado!
tampoco me mentiré:
bien puedo decir que fué
venturoso y desdichado [4].

1. Recuérdese que en su *Cancionero* hay, entre otras significativas, una composición «á una señora de quien se enamoró, estando muy apartado de amores é metido en devoción».

2. De la vida aventurera que un tiempo llevó ENCINA, además de algunos pasages de su *Trivagia*, da idea (si á él se refiere) su poesía «en nombre de un galán á su amiga, por quien mucho había perdido, *andando por ella huido é desterrado*», incluida también en su *Cancionero*.

3. Hoy que tenemos noticias de gran parte de la procelosa vida del poeta y de sus repetidos y largos viajes, no puede dudarse de que á sí mismo se aplica estas palabras.

4. *Teatro completo*, pág. 384.

Y poco después, volviendo al mismo tema, exclama Cristino:

Si cuanto mal y cuidado
he pasado
por amores é señores,
sufriera por Dios dolores,
ya fuera canonizado.

No es, por fin, menos singular la amenaza que al mismo hace el Amor, cuando ya había cesado la oportunidad si el asunto fuese de mera fantasía:

No te acontezca jamás,
desde hoy más
retraerte á religión;
si no, sin ningún perdón,
bien castigado serás.

Égloga de Plácida y Victoriano.

La introducción del elemento fantástico, como se ve en la anterior obrita, persiste con circunstancias muy singulares, en la famosa *Égloga de Plácida y Victoriano,* que durante tanto tiempo se creyó perdida, y de la cual, en efecto, no parece haber llegado á nosotros más que un ejemplar [1] que ha

1. Es el que perteneció á la biblioteca de Salvá, y que en el *Catálogo* de la misma, tomo 1, pág. 431, se describe con este encabezado: «*Égloga nuevamente trovada por Juan del Encina. En la cual se introducen dos enamorados, llamada ella Plácida y él Vitoriano. Agora nuevamente enmendada y añadido un argumento, siquier introducción de toda la obra en coplas; y más otras doce coplas que faltaban en las otras que de antes eran impresas.* Con el *Nunc dimitis* trovado por el Bachiller Fernando de Yanguas», 4.°, sin lug. ni año. Cree el Sr. Salvá, y demuestra con gran copia de razones, ser esta edición de Burgos y anterior á 1524. Sin duda otro ejemplar de ella fué el que compró en Medina del Campo en 19 de Noviembre de 1524, por ocho maravedises, con otros libros, el ilustre don

servido de original para las copias que poseían algunos curiosos, antes de que la Academia la vulgarizase.

Esta obra, si hemos de creer al sabio Juan de Valdés, á quien igualmente mereció particulares alabanzas, la compuso ENCINA en Roma [1], donde, según D. Leandro Fernández de Moratín, se imprimió en 1514 [2], y donde parece presumible se representase [3]; fué, sin embargo, prohibida por la Inquisición, y aparece en los *Índices* desde 1569.

Tiene, según la costumbre italiana de entonces, que también adoptó Torres Naharro para sus comedias, un *introito* en coplas, que pronuncia un pastor explicando el argumento de la obra, que es bien sencillo.

Abandonada Plácida por su amante Victoriano, huye á lo más escondido de un monte con objeto de darse la muerte, como lo hace al pie de una fuente, atravesándose el pecho con un puñal de Victoriano. Éste, que á pesar de las instigaciones de su amigo Suplicio, quien le aconseja que á fin de olvidar á Plácida, coloque su pensamiento en otra dama llamada Flugencia, no puede desechar el recuerdo de la suicida, cuyas intenciones conoce luego y parte en su busca hasta el lugar en

---

Fernando Colón, fundador de la Biblioteca que lleva su nombre, en Sevilla, y describe minuciosamente en el catálogo ó *Registrum* que de la misma formó de su mano, en el número 4.044.

1. En el repetido *Diálogo de la lengua*, dice por boca de su homónimo Valdés: «Juan del Encina escribió mucho, y así tiene todo: lo que me contenta mas, es la *Farsa de Plácida y Victoriano*, que compuso en Roma.» Mayans, *Orig.*, pág. 123.

2. *Orígenes del teatro español*, en la edición de Rivadeneyra, página 181. Además de esta edición de la *Égloga*, se hicieron otras varias, como se dice en el encabezado de la de Burgos, que nos son desconocidas. El argumento ó *introito* añadido en ésta pudiera indiciarnos ser la *Égloga* de composición anterior á la ida del poeta á Italia, donde se acostumbraba á preceder las obras representadas con dicho prólogo y que con esta de ENCINA aparece por vez primera entre nosotros.

3. Ya se ha visto que debió de ser la ejecutada en casa del Cardenal de Arborea.

que su amigo se la muestra, ya cadáver. En su desesperación, quiere seguir á Plácida á la tumba, á no impedírselo Suplicio, el cual sale á llamar á unos pastores para que les ayuden á sepultar á la infeliz dama. Entre tanto, Victoriano, ya solo, intenta poner fin á sus días; pero entonces aparece Venus en persona, que le detiene, manifestándole que todo lo sucedido lo fué por su orden, con objeto de probar la constancia amorosa del galán, y que su amada Plácida volverá á la vida, por mediación de Mercurio, quién, en efecto, verifica la resurreción de Plácida.

De modo que su gran duelo
se remedia;
y así acaba esta comedia
con gran placer y consuelo.

Por el lenguaje y la versificación es indudablemente esta obra superior á las demás de Encina. También es más enérgica y precisa la expresión de afectos. Mas no sucede lo mismo en cuanto al diálogo, que aquí no aparece, ni al movimiento dramático que asimismo es nulo. La acción es monótona, á lo que contribuyen no poco algunos pasajes como la *vigilia* [1] pagano-cristiana que dice Victoriano, y que no tiene menos de setenta y siete coplas de ocho ó más versos, y el *eco,* entretenimiento pueril que solo el gusto del tiempo puede disculpar [2]. Así, aun cuando esta obra excede en dimensiones á las demás, lo verdaderamente dramático de ella no tiene mayores

1. La costumbre de aplicar textos de la Escritura á asuntos amorosos es muy frecuente en nuestros poetas del siglo xv y aun la de dirigirlos á los dioses del paganismo, como Júpiter y Venus: los *Cancioneros* ofrecen abundantes ejemplos de esta manía, que es una de las pruebas de la degradación, pobreza de ideas y falta de sentimientos verdaderos de la escuela cortesana. Suero de Ribera compuso una *Misa de amor*, completa, y Garcí Sánchez de Badajoz llegó en sus *Lecciones de Job* hasta la extravagancia. La *vigilia* de Encina ocupa de la pág. 326 á la 347 del *Teatro completo.*

2. Páginas 317 á 320 de la misma colección.

límites que los de otra égloga cualquiera de las últimamente examinadas.

El elemento pastoril, tratado del mismo modo que en éstas, se conserva en la de *Plácida y Victoriano*, aunque su oportunidad, al menos con la extensión que le concede el autor, sea bien discutible [1]. Por último, revélase también de una manera indudable el influjo que empezaba á ejercer *La Celestina*, en la desvergonzadísima escena entre Eritea y Flugencia [2], que nada debe á las más crudas del original de donde está tomada.

Muchos trozos de excelente versificación pudieran citarse de los que contiene esta égloga. La siguiente descripción que Victoriano hace de su amada Plácida se recomienda además por lo conciso de la frase y por su expresión vigorosamente acentuada;

En mirar sus perfecciones
se despiden mis enojos,
y he por buenas mis pasiones.
¡Oh qué rostro y qué facciones,
qué garganta, boca é ojos,
y qué pechos
tan perfectos, tan bien hechos,
que me ponen mil antojos!
¡Oh que glorioso mirar,
qué lindeza en el reir,
qué gentil aire en andar,
qué discreta en el hablar
y cuán prima en el vestir!
¡Cuán humana,
cuán generosa y cuán llana,
no hay quien lo pueda decir!
Dentro en mí contemplo en ella;
siempre con ella me sueño:
no puedo partirme della.
Si en placer está muy bella,
tan hermosa está con ceño.

1. Páginas 302 á 312 y 347 á 352 del *Teatro completo* de Encina.
2. *Ibid.*, pág. 286 á 293.

El Triunfo del Amor.

Obra francamente alegórica, y por eso la colocamos en este lugar con infracción del orden cronológico, es ésta, que ya ENCINA no llama *égloga* sino *representación*, sin duda por haberlo sido ante el príncipe D. Juan, hijo de los Reyes Católicos, y, según fundadamente se presume, en los días de su matrimonio [1] con doña Margarita de Austria, hija del emperador Maximiliano.

Redúcese su argumento á que en un soto vedado se halle el Amor cazando «con sus frechas é arco», cuando un pastor, llamado Pelayo, le amenaza y trata de prender. Dispárale el hijo de Venus una saeta, y el pastor cae mal herido, acudiendo á sus gritos sus dos compañeros Bras y Juanillo. Llega luego un escudero, y habiendo preguntado sobre lo ocurrido, le contestan que Pelayo tiene mal de amores, y termina la obra cantando todos al amor.

El diálogo en esta brillante alegoría es muy animado, rico el lenguaje y ligero y agradable su estilo. Celébrase, y con razón, como excelente por su fluidez armonía, el monólogo con que empieza la obra y en el que el Amor se alaba de su poderío. En él hay coplas como estas:

---

1. Aunque D. Juan se casó en Burgos el 2 de Abril de 1497, quizá se retiraría á Salamanca pocos días después, y entonces pondría ENCINA su obra en escena. No parece esto difícil, sabiendo que el príncipe murió en Salamanca pocos meses después, en 4 de Octubre. Tampoco es inverosímil la idea de que, yendo, como fueron, los principales señores de la monarquía á Burgos, para asistir á las fiestas de dichas bodas, el duque de Alba llevase consigo á su poeta familiar, y acaso en su alojamiento se hiciese la representación á que asistiría el príncipe con su joven esposa. Lo cierto es que en la rúbrica de la égloga se asegura que D. Juan vió hacer la obra.

Yo pongo é quito esperanza;
yo quito é pongo cadena;
yo doy gloria, yo doy pena,
sin holganza;
yo firmeza, yo mudanza,
yo deleites é tristuras
é amarguras,
sospechas, celos, recelos;
yo consuelo, desconsuelos;
yo ventura, desventuras.
Doy dichosa é triste suerte;
doy trabajo é doy descanso;
yo soy fiero, yo soy manso,
yo soy fuerte.
Yo doy vida, yo doy muerte,
é cebo los corazones
de pasiones,
de sospiros é cuidados.
Yo sostengo los penados
esperando galardones.
. . . . . .
Doy favor é disfavor
á quien yo quiero, é me pago
con castigo, con halago,
con dolor.
Doy esfuerzo, doy temor.
Yo soy dulce é amargoso
lastimoso,
é acarreo pensamientos.
Doy placeres, doy tormentos:
soy en todo poderoso.

Moratín fija á esta obra la fecha arbitraria de 1496 [1].

1. Hállase, como queda dicho, esta piececilla en las ediciones de 1507, 1509 y 1516 del *Cancionero* del autor. Hay además varias impresiones sueltas de ella de principios del siglo XVI, y Salvá menciona dos diferentes. Gallardo la reimprimió en el quinto número de su *Criticón*, dándole el título de *Triunfo del Amor*, con el que es conocida.

En ENCINA aparecen ya ligeramente bosquejadas las diversas formas que en lo sucesivo habrá de revestir el teatro español.

En sus representaciones de la *Pasión* y de la *Resurrección* hay un esbozo del drama religioso, que ha de alcanzar luego su más alta y perfecta expresión en el *auto sacramental.* La comedia de costumbres y de intriga se presiente en las églogas séptima y octava; el drama trágico se anuncia en la de *Fileno y Zambardo*; adivínanse las comedias heroicas en las farsas de *Plácida y Victoriano* y de *Cristino y Febea,* y se columbra la alegoría calderoniana en ese hermoso joyel titulado *El triunfo del Amor.* El entremés, el sainete y acaso la comedia de figurón, tienen un digno antecesor en el *Auto del Repelón*, que no desmerece al lado de los graciosísimos *pasos* del batihoja sevillano, y hasta las futuras *loas* están representadas en la primera parte de las églogas primera y quinta, en la de las *grandes lluvias* y en el *introito* de la de *Plácida y Victoriano.*

Entre los poetas sus contemporáneos, aunque posteriores en la composición de obras escénicas, Lucas Fernández le aventaja en los dramas religiosos, especialmente en su notable *Auto de la Pasión;* pero entre sus farsas no hay ninguna comparable á la égloga octava de ENCINA. El portugués Gil Vicente crea caracteres, y en sus últimas obras da mayor ensanche á la acción dramática, apareciendo bastante alejado del poeta salmantino. Pero, sobre todos, el extremeño Torres Naharro, lleva de golpe la comedia de enredo, la más genuinamente española, á tal altura, que para hallar algo que supere á su *Himenea* es preciso saltar hasta Lope de Vega y sus coetáneos.

Así, pues, ENCINA no tardó en ser sobrepujado en todos los géneros, como lo exigían los rápidos progresos que necesitaba hacer el teatro nacional para alcanzar en el discurso de un siglo su total desenvolvimiento. Pero las obras del patriarca de la literatura dramática, además de su mérito relativo, tienen un tinte de franca alegría y de juvenil frescura; fluye en ellas la poesía verdadera de modo tan espontáneo, tan ingenuo y hasta candoroso, que aun hoy seduce y divierte su lectura á todo el que no tenga el gusto pervertido ó atroflado.

LOPE DE RUEDA
y el teatro español de su tiempo *

Al Sr. D. Manuel Gómez Ímaz,
ilustre escritor sevillano.

I

ANTECEDENTES

Después del progreso tan inesperado como grande que el extremeño Bartolomé de Torres Naharro imprime al naciente drama de Castilla, sobreviene un período de estancamiento que dura hasta más de mediar el siglo XVI.

La gran fusión de los elementos dramáticos, ó, si se quiere, teatros rudimentarios, operada genialmente por el autor de la *Comedia Himenea*, no fué comprendida por los que después de él escribieron y el fraccionamiento del teatro nacional prosigue como si aquél no hubiese venido al mundo.

---

* Publicóse este bosquejo en la *Revista de archivos, bibliotecas museos*, de 1898; números correspondientes á los meses de Abril y Octubre y Noviembre. Hoy se reimprime con las adiciones que hicieron necesarias algunos descubrimientos posteriores que se citan en su lugar.

De las tres formas ó maneras de teatro escrito que Naharro halló, sigue teniendo cada una su desarrollo propio y ofrece su historia particular y paralela á la de los otros dos.

El teatro religioso parece ser el que primero adoptó parte de las novedades escénicas traidas por Torres Naharro, como se ve por la tragedia de *Santa Orosia* (1524) del Bachiller Bartolomé Palau [1], probablemente de igual clase que otra suya desconocida sobre el martirio de *Santa Librada* y sus nueve hermanas. Este Bachiller fué asímismo autor de la desvergonzada *Farsa Salamantina* y de un *misterio cíclico*, como los

1. Reimprimió esta rarísima obra acompañada de un extenso y erudito prólogo el ilustre D. Aureliano Fernández-Guerra y Orbe, con el título de *Caida y ruina del imperio visigótico español. Primer drama que las representó en nuestro teatro.* (Madrid, 1883. Libro de que sólo tiró el autor 200 ejemplares y que no puso á la venta. El ejemplar que debí á la fineza del Sr. Fernández-Guerra lleva el número 159).—Primer drama histórico español le llama el editor, pero la verdad es que de histórico sólo tiene los nombres de los personajes y el fondo del asunto; los sucesos son en el modo de desarrollarse, de la inventiva del Bachiller Palau. Dividiólo en *seis autos* ó actos, número nunca usado en esta clase de obras: el último se refiere al hallazgo por un pastor (que por cierto emplea un lenguaje en extremo grosero) del cuerpo de la santa mártir. Los demás narran la historia de ésta suerte. El rey D. Rodrigo, á solicitud de su consejero Firmiano, trata de contraer matrimonio, y habiendo sabido las altas prendas que adornan á Orosia, hija del rey de Bohemia, despacha embajadores para pedirla y traerla á España. Entretanto enamórase de *la Cava* y la fuerza: ella se queja á su padre, el conde D. Julián y, cuando la prometida con un hermano y un tío obispo. entran por las montañas de Aragón en España, hállanla invadida por los árabes que ya se extienden por aquéllas apartadas sierras. Refúgianse los extranjeros en una cueva cerca de Jaca; pero sorprendidos por un pelotón de moros, mandado por Muza en persona, son miserablemente sacrificados, incluso la virgen Orosia, que no quiso aceptar la vida á cambio de su fe cristiana, *Tirso de Molina* escribió una comedia sobre este conocido asunto, con el título de *La Joya de las montañas: Santa Orosia. Primera parte.*

franceses de la Edad Media, aunque de menor extensión, titulado *La Victoria de Cristo* [1].

Mayor perfección entraña la celebrada *Tragedia Josefina* del placentino Micael de Carvajal [2] sobre la historia bíblica de José, hijo de Jacob. Es notable por la enérgica expresión de afectos, aunque de arte poco refinado. Aparece dividida en cuatro actos, pero el último es más que doble de cada uno de los otros. Micael de Carvajal es también autor en parte de la comedia de *Las Cortes de la muerte*, célebre obra dramática que concluyó Luis Hurtado de Toledo y publicó al mediar este siglo XVI [3]. Juan Rodrigo Alonso, ó de Pedraza, autor de

---

1. De *La Victoria de Cristo* existen varias impresiones: la última es de 1846. BARTOLOMÉ PALAU compuso también, siendo estudiante, otra *farsa* alegórica llamada *Custodia del hombre*, impresa en Astorga, en casa de Agostín de Paz, en 1547. La materia de esta farsa es señalar los dos caminos, de la virtud y el vicio, que puede seguir el hombre en esta vida. Menciónanla los adicionadores de Gallardo en el *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, número 4.483; y es justamente la prohibida por la Inquisición (*Indice* de 1559) y que se creía perdida.

2. *Tragedia llamada Josefina sacada de la profundidad de la Sagrada Escritura y trobada por Micael de Carvajal, de la ciudad de Plasencia. Va precedida de un prólogo al lector, escrito por D. Manuel Cañete, de la Academia Española, y la publica la Sociedad de Bibliófilos españoles.* Madrid, 1870, 4.º—Es reimpresión del único ejemplar conocido de ésta obra, existente en la Biblioteca imperial de Viena; impresión de Toledo, en casa de Juan de Ayala, año de 1546. Pero la tragedia fué compuesta hacia 1535 para la fiesta del *Corpus*.

3. La impresión antigua tiene este colofón: *Aquí se acaban las cortes d'la muerte que compuso Micahel de Carauajal y Luys Hurtado de Toledo. Fueron impressas en la Imperial Cibdad de Toledo. En casa de Juan Ferrer. Acabaronse A XV de Otubre de M. D. L. vij.*—Reimprimió esta obra D. Justo Sancha al principio de su *Romancero y Cancionero sagrados* en la *Bib. de Rivad.*—Está escrita en coplas de ocho versos octosilabos y dividida en 23 *cenas* ó escenas seguidas. Es obra esta tan excelente como la *Josefina*, por la soltura del diálogo, la pintura satírica de costumbres y la belle-

una de las *Danzas de la muerte* [1], compuso también y vió representada por el mismo tiempo una *Comedia de Santa Susana*, que no carece de interés, pintura de afectos y trabazón artística [2].

Pero alternando con estas obras seguían y siguieron escribiéndose *farsas* religiosas al modo de Juan del Encina y Lu-

---

za particular de algunas escenas. Además de diversos estados ó condiciones humanas como las de pastor, caballero, pobre, monja, casado, viuda, juez, médico, etc., aparecen también algunos indivíduos como Milón y Brocano *ladrones*, Durandarte, Pie de Hierro, Beatriz *mujer mundana;* Heráclito y Demócrito, un cacique indio que se queja de las crueldades que se cometen con sus hermanos desde que se han hecho cristianos, mientras que cuando no lo eran vivían en paz.

1. *Farsa llamada Danza de la Muerte, en que se declara como á todos los mortales, desde el Papa hasta el que no tiene capa, la muerte hace en este mísero suelo ser iguales y á nadie perdona... Hecha por Juan de Pedraza. Tundidor. vecino de Segovia... 1551.* (Sin lug., 4.°; 8 hojas). Esta edición original, cuyo único ejemplar conocido pára en en la Bib. de Münich, ha sido reproducido por el benemérito J. F. Wolf en Viena en 1852 y reimpresa en España en el tomo XXII de la *Colección de documentos inéditos para la historia de Esp.* y después por Pedroso en el tomo de *Autos sacramentales* de la *Bib. de Rivad.* (pp. 41 y sigs.) Está en coplas de arte mayor excepto el *Introito* que dice un pastor llamado Pascual. Entran en él la Muerte, el Papa, el Rey, la Dama, el Pastor, la Ira, la Razón y el Entendimiento que solicitan al pastor al fin para que adore el pan eucarístico.

2. *Comedia hecha por Juan Rodrigo Alonso: que por otro nombre es llamado de Pedraza, vecino de la ciudad de Segovia: en la cual por interlocución de diversas personas en metro se declara la historia de Santa Susana... año de 1551 años.*—Sin lug., 4.° 8 hojas; está en octavillas. Fué reimpresa varias veces (Alcalá de Henares, Salcedo, librero, 1558. 4.°; y Medina del Campo, Juan Godinez Millis. 1603. 4.°; ambas de 8 hojas). Modernamente ha sido reproducida en el tomo 4.° del *Ensayo de una bib. de lib. rar. y cur.* de Gallardo, Zarco del Valle y S. Rayón, pp. 172 y sigs.—Entre los personajes hay la *Voz popular* que hace el oficio de los coros en el drama antíguo.

cas Fernández, de cortas dimensiones y sin más objeto que el de festejar, como antes, el Nacimiento del Niño Dios y otras solemnidades eclesiásticas. Esta clase de obras no admitía reforma alguna; así que tan sencillo es el *Auto de la Aparición de Cristo* de Pedro de Altamira ó Altamirando, impreso en 1523 [1], como los de clase semejante escritos á fines del mismo siglo. De modo que bajo este aspecto ningún progreso se advierte en las obras del sevillano Fernán López de Yanguas, fecundo farsista de la segunda decena del siglo XVI [2], López Rangel [3], Esteban Martínez [4], Aparicio [5], Izquierdo Zebre-

1. MORATÍN (D. L.) *Catálogo histórico* en sus *Orígenes del teatro español*, número 36.

2. *Égloga nuevamente trobada por Hernando de Yanguas en loor de la Natividad de Nuestro Señor: en la cual se introducen cuatro pastores cuyos nombres son Mingo Sabido, Gil Pata, Benitillo, Pero Panza, los cuales informados de los ángeles como Cristo era ya nacido viénenle á adorar y ofrecen sus dones, y nuestra Señora da las gracias, y llega Mingo Sabido tañendo una gaita...* Sin lug. ni año, 4.°; let. gót., 8 hojas (Bib. Imp. de Viena). YANGUAS alcanza mayor perfección en su *Farsa del mundo y moral*, obra alegórica impresa en 1524 y otras veces después, y compuso además una llamada *Real* otra *sobre la felice nueva de la concordia y paz é concierto de nuestro felicísimo emperador semper augusto y del cristianísimo rey de Francia.* (Bib. Gayangos) y algunas otras que menciona CAÑETE (*Teatro esp. del siglo* XVI, Madrid, 1885, 8.°, p. 63).

3. *La farsa siguiente hizo Pero López Ranjel á honor y reverencia del glorioso Nacimiento de Nuestro Redentor Jesucristo y de la Virgen gloriosa Madre suya.* Sin lug. ni año (hacia 1530), 4.°, letra gót., 4 hojas. Es de lo más rudimentario y simple de su clase.

4. *Catálogo hist. dramát.* de MORATÍN números 38 y 37.

5. *Obra del Santísimo Nacimiento de Nuestro Salvador Jesucristo llamada de El Pecador, compuesta por Bartolomé Aparicio...* Sin lug, ni año (hacia 1530), 4.°, let. gót., 12 hojas. Reimpresa por GALLARDO, tomo 1.° del *Ensayo de un bib.*, páginas 222 y siguientes.—Es de las más movidas de esta clase y ofrece cierta novedad en su desarrollo y hasta mayor extensión que los demás autos del Nacimiento. Está bien versificado, aunque con algunas durezas de lenguaje.

ro [1], Suárez de Robles [2], ni en la mayor parte de los treinta y ocho autores de que dió noticia Cañete [3] (que lo son de *Églogas* y *Farsas al Nacimiento, á la Resurrección*, etc.), ni en los más antiguos de los *autos* que comprende el códice de la Biblioteca Nacional, debiendo advertirse que la mayor parte de estas obras son posteriores á 1550 [4].

El mismo Diego Sánchez de Badajoz, el poeta más fecundo de este tiempo, en sus 28 farsas [5] (la mayor parte religiosas)

---

1. *Lucero de nuestra salvación al despedimiento que hizo Nuestro Señor Jesucristo de su bendita Madre... estando en Betania. Por Ausías Izquierdo Zebrero: en Sevilla, por Fernando Maldonado, año de 1532* (?) (MORATÍN). Los continuadores de GALLARDO mencionan una edición de 1620, también de Sevilla, y BARRERA dice que vió una impresión suelta del siglo pasado atribuyéndolo á un Dr. Ceballos, natural de Sevilla. Reimprimiólo D. JUSTO SANCHA en su *Romanc. y Canc. sagrados*, núm. 910; pero tomándolo de una impresión suelta de Francisco Sanz, de Madrid, sin año, y adjudicándoselo á un tal Inocencio de la Salceda. Es sencillísimo y no merece ciertamente que se le busquen tan distintos padres. Esto, dejando á un lado que, á mi juicio, D. FRANCISCO ESCUDERO Y PEROSSO, ha demostrado que la primera impresión de esta obra no es ni con mucho tan antigua como aseguran MORATÍN y demás bibliógrafos, sino de 1582 (V. *Tipografía Hispalense*, Madrid, 1894, pp. 31, 272 y 363).

2. *Danza del Santísimo Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo, al modo pastoril, compuesta por Pedro Suárez de Robles, clérigo de Evangelio, natural de Ledesma*. Madrid, 1561. La sencillez de esta *farsa* es tan grande como las anteriores, excepto la de Aparicio. SALVÁ y GALLARDO mencionan una edición de Madrid (Miguel Serrano de Vargas, 1606, 4.°, 4 hojas).

3. Tales son: GONZALO CARVAJAL, CASTILLO, CÓRDOBA, JUAN FRANCISCO FERNÁNDEZ, CISNEROS, ANDRÉS DE QUEVEDO, PEDRO SÁNCHEZ, FERNANDO VÁZQUEZ, etc.

4. Uno de los más antiguos por la rudeza de composición es el *Auto de la Resurrección de Cristo*, que tiene el número 60 y lleva la licencia de la Vicaría general para la representación fechada en Madrid, á 28 de Marzo de 1568. PEDROSO imprimió 16 de estas piezas en su colección de *Autos sacramentales* ya citada.

5. *Recopilación en metro del Bachiller Diego sanchez de badajoz*

no tiene ninguna que pueda compararse con las citadas en primer término; y probablemente sucedería lo mismo con Vasco Díaz Tanco de Fregenal, escritor que parece tener grandes afinidades estéticas con Badajoz como las tenía de paisanaje [1]. Prueba evidente de que esias obras no admitían adelantamiento ó evolución artística es ver que algunos que las compusieron muy notables de otro género, no avanzaron un paso en éste, sobre lo que ya habían hecho Fernández y Gil Vicente. Tal sucede con Juan Pastor [2] y antes con el propio Naharro, cuyo *Auto del Nacimiento* parece obra de otra persona, por lo simple y rudimentario.

Pero inútil es hablar de este teatro que había llenado ya su

---

en la qual por gracioso cortesano y pastoril estilo se cuentan y declaran muchas figuras y autoridades de la sagrada escriptura. Agora nueuamente impresso y *Dirigido al yllustrissimo Señor Don Gomez suarez de Figueroa Conde de Feria, etc.* (Al fin:) *Fue impresso el presente libro en la muy noble y leal ciudad de Seuilla junto al mesón de la castaña acabóse á ocho días del mes de Octubre Año de mil y quinientos y cinquenta y quatro.* 4.°, let. gót. á 2 columnas; signatura A-X ij y dos más de *fe de erratas.* El Sr. Barrantes reimprimió el único ejemplar conocido, procedente de la Bib. de Salvá en la colección de *Libros de antaño*, en dos elegantes volúmenes (Madrid, 1882 y 1886, 8.°)—El moderno editor concede, á nuestro parecer, excesiva vida de escritor á Sánchez de Badajoz, pues le supone haber alcanzado la época de los Reyes Católicos, como principio, y escribir aún en 1547. Más racional parece limitar su producción literaria entre esta fecha y la de 1530 ó cuando más 1525.

1. De las obras dramáticas de este extravagante personaje sólo conocemos los títulos conservados por él en el preámbulo de su *Jardín del alma cristiana;* y los *prólogos* (única patre impresa) de sus *Ternos;* y según ellos, no bajaría de 38 el número de obras de aquella clase entre tragedias, comedias, coloquios, farsas, autos y diálogos.

2. Juan Pastor, que escribió un *Auto nuevo del Santo Nacimiento de Cristo*, impreso en Sevilla, en 1528, y en Alcalá en 1603, (en casa de Iuan Gracian que sea en Gloria), sin interés ni artificio alguno escribió obras profanas que tienen uno y otro.

misión y estaba destinado á extinguirse en breve, para renacer más vigoroso, con medios y procedimientos profanos, sacados de otra parte, y fuera ya del templo, en la comedias *devotas* ó *de santos* y en los *Autos Sacramentales*.

Paralelamente al teatro religioso íbase desenvolviendo otro erudito formado por las traducciones de algunos humanistas que, sin aspirar á ver en escena sus obras, y sólo con el propósito de entretener sus ocios ó con el anhelo de mostrarlas á los no capaces de entender el original, ponían en castellano algunos dramas de los teatros griego y latino. Ya en el siglo XV, en tiempo de D. Juan II se habían traducido las tragedias de Séneca [1]; Boscán puso en verso castellano una de Eurípides, hoy perdida; pero cuya existencia consta por el privilegio para su impresión dado á la viuda del poeta. Antes de que Torres Naharro estampase su *Propalladia* había ya impreso el célebre médico de Carlos V, el Dr. Francisco L. de Villalobos, su versión plautina del *Anfitrión* [2]; y no mucho después el Maestro Fernán Pérez de Oliva lo tradujo de nuevo [3], con menos fidelidad, aunque en prosa abundante y noble, á la vez que arreglaba libremente la *Electra* de Sófocles [4] y la *Hécuba triste* del mismo autor griego.

---

1. Existe en la Bib. del Escorial un códice antiguo que las contiene (Ríos: *Hist. de la lit. esp.*, tomo 7.º, p. 409) y dos más en la Bib. Nacional (X-88 y T-131) y otro incompleto (M-25) en catalán.

2. *Comedia de Plauto llamada Anfitrion.* Zaragoza, 1515. (*Catál.* de MORATÍN); Alcalá, Arnao Guillen de Brocar, 1517 (CATALINA GARCÍA: *Tipografía complutense*, Madrid, 1889, p. 19). Del mismo año dice GALLARDO (*Ensayo* 4.º, p. 732) que tuvo una de Burgos en 4.º; Zamora, 1543 y otras muchas veces con los *Problemas, diálogos y el tratado de las tres grandes.* (Reimpresos todos en el tomo de *Curiosidades bibliográficas de la Bib. de Ribadeneyra.*)

3. *Muestra de la lengua castellana en el nascimiento de Hércules. O Comedia de Amphitrion.* Sin lug. ni año (1525 ó antes); 4.º, let. gót., 20 hojas (*Registrum* de D. FERNANDO COLÓN y *Catál.* de SALVÁ). Se reimprimió con las demás obras de OLIVA en Córdoba 1586 y acaso antes).

4. *La Vengança de Agamenón. Tragedia que hizo Hernan perez*

Nuevamente aparece traducido el gran poeta cómico latino por un anónimo de Toledo en 1554 [1], y al año siguiente, un empleado de las rentas públicas de Lila vierte otras dos obras del teatro de Plauto, el *Soldado fanfarrón* y los *Menechmos* [2] con buen lenguaje y estilo. Aunque estas versiones no se habían escrito para el teatro, como tampoco lo fueron las que años después hizo Pedro Simón Abril [3], el hecho de repetirse algunas, como el *Anfitrión*, debe inducirnos á creer que era leido y estudiado el caudal clásico y que algo podría influir en las futuras producciones dramáticas, antes de llegar más abundante, pero indirectamente, por conducto de los italianos:

---

de Oliua. Maestro, cuyo argumento es de Sophocles poeta griego, ano 1528. (Al fin:) *Fue impresso en la muy noble y leal ciudad de Burgos: acabose á* xx *iiij dias del mes de Mayo. Año del señor de mil y quimientos. y.* xxv *iij años.* 4.°, let. gót., 16 hojas. Hay otra edición de Burgos, Juan de Junta, 1530, 4.°, let. gót., 16 hojas. Fueron reimpresas esta obra y la *Hecuba Triste* en el tomo 6.° del *Parnaso español* de Sedano, pp. 191 y sigs.

1. *Comedia de Plauto, llamada Amphitrion, traducida de latín en lengua castellana. Agora nuevamente impresa en muy dulce apazible y sentencioso estilo.* 1554. (Al fin;) *Fue impressa la presente obra en la imperial ciudad de Toledo en casa de Juan de Ayala en el año de MDLIIII.* 4.°, let. gót.—El autor dice haberse servido de las traducciones de Villalobos y Oliva.

2. *La comedia de Plauto, intitulada Militi glorioso, traduzida en lengua castellana. En Anvers. En casa de* Martín Nucio M. D. L. V (53 hojas). Sigue con portada especial: *La comedia de Plauto intitulada Menechmos. Traduzida en lengua Castellana por el mismo Author. En Anvers, En casa de Martín Nucio M. D. L. V. Con* Preuilegio Imperial. 12.°, 94 hojas en todo. El traductor anónimo dedicó su obra á Gonzálo Pérez, Secretario de Felipe II, y por ello sabemos que hizo su versión en Lila y que estaba empleado en la Hacienda Real.

3. *La Medea* de Eurípides, y el *Pluto* de Aristófanes en 1570, según Nicolás Antonio, y en 1577, *Las seis comedias de Terencio*, Zaragoza Juan Soler, en 8.° y reimpresas luego en Alcalá, Juan García, 8.°; Barcelona, 1599, 8.°; Valencia, 1762, 2 vol. en 8.°, y muy esmeradamente en la *Bib. clasica.* (Mad. 1890, 8.°)

Quiza una prueba de esa influencia sèa la *Tragedia de la castidad de Lucrecia* [1], primera obra de asunto romano de que tenemos noticia, por más que el desarrollo de esta farsa tenga poco de clásico.

Con el deliberado propósito de que fuesen puestas en escena, al mediar el siglo XVI, Juan Timoneda, librero y editor valenciano, tradujo y arregló en prosa las dos comedias de Plauto *Anfitrión* y *Menechmos*, y las sacó á luz en 1559 porque, como él dice, ya «penaban por verse en la emprenta» [2]. El mismo Timoneda revela claramente su intención en la advertencia *El autor á los lectores*, diciendo: «Cuan apacible sea el estilo cómico para leer, puesto en prosa, y cuan propio para pintar los vicios y las virtudes, amados lectores, bien lo supo el que compuso los *Amores de Calixto y Melibea* y el otro que hizo *La Tebaida*. Pero faltábales á estas obras para ser consumadas, poderse representar, como las que hizo Bartolomé de

---

1. *Farsa de Lucrecia. Tragedia de la castidad de Lucrecia. Agora nuevamente compuesta en metro por Juan pastor, natural de la villa de Morata.* Sin l. ni a., 4.°. let. gót., 12 hojas. MORATÍN le da la fecha de 1528 guiándose por el *Auto del Nacimiento* del mismo PASTOR; pero parece más moderna; al menos su mayor enredo supone ensayos menos complicados. tales como la pieza religiosa. Son interlocutores: Tarquino y su hijo Sexto, Colatino *duque de Çolacia*, Lucrecia su mujer, Espurio, Lucrecio, padre de la dama, Junio Bruto, Publio Valerio, *un negro* y el *bobo*, criados. Está escrita en quintillas de pie quebrado.

No muy posterior debe de ser la *Tragedia de los amores de Eneas y de la Reyna Dido como los recuenta Virgilio en el quarto libro de su Eneida. Nueuamente compuesta.* (Sin l. ni a., 4.° let. gótica, 20 hojas. 1536), mencionada por los adicionadores de GALLARDO (t. 4.°, p. 1460.)

2. *Las tres Comedias del facundissimo Poeta Juan Timoneda. Año* 1559, 8.° (Valencia).—La primera de éstas comedias es el *Anfitrión* con varios adornos de la cosecha del traductor, como un *introito* entre cuatro pastores. La segunda, la de los *Menechmos*, es harto conocida por haberla reimpreso MORATÍN en sus *Orígenes*. De la tercera, la *Cornelia*, hablaremos oportunamente.

Torres y otros en metro. Considerando yo esto quise hacer comedias en prosa de tal manera que fuesen breves y *representables:* y hechas, como pareciesen muy bien, así á los representantes como á los auditores, rogáronme muy encarecidamente que las imprimiese, porque todos gozasen de obras tan sentenciosas, dulces y regocijadas. Fué tanta la importunación, que no pudiendo hacer otra cosa, he sacado por agora, entre tanto que otras se hacen, estas tres á luz: es á saber la *Comedia de Anfitrión*, la de *Menenos* (sic) y la *Cornelia.*»

Pero el magisterio dramático de la antigüedad clásica, en lo que valiese, le recibieron nuestros poetas principalmente por el intermedio de los italianos; y esto nos lleva á discurrir sobre la tercera clase de teatro, que podríamos llamar popular ó profano, y que independientemente de las formas ya expresadas coexistía con ellas, siempre refiriéndonos al tiempo que media entre Torres Naharro y Lope de Rueda.

Desde luego se observa en este teatro, lo mismo que hemos advertido en el religioso, una doble tendencia á admitir por una parte más ó menos resueltamente y con mayor ó menor conciencia las innovaciones aportadas por Torres Naharro, y por otra á mantenerse en el campo de la antigua farsa española, la secularizada por Encina, Fernández y Gil Vicente.

Ejemplos de esta clase son el ya citado Sánchez de Badajoz, quien en sus farsas *del Molinero, de la Ventera, de la Hechicera*, y, sobre todo, en la groserísima del *Matrimonio*, parece no haber tenido noticia de las obras de su ilustre paisano. Y á pesar de su notoria habilidad en trazar retratos y bosquejar caracteres, de su inventiva y de su facilidad en versificar, no se levanta cosa mayor *en cuanto al arte* sobre sus predecesores, ni sale de la farsa en un solo acto.

Siguiéronle Juan Pastor, si no es que fué contemporáneo suyo, con su ya nombrada *Tragedia de Lucrecia*, en la cual menciona también otras dos farsas de su invención, tituladas *Grimaltina* y *Clariana* [1]; Juan de Paris, en una extraña égloga

1. Esta última quizá sea la *Comedia llamada Clariana nuevamente compuesta en que se refieren por heroico estilo los amores de un*

de ermitaño, moza, pastores y diablo [1], y el estudiante Andrés de Prado, con su *Farsa llamada Çornelia,* «donde hay cosas bien apacibles de oir» y son en realidad chocarrerías del peor gusto [2]. Sebastián de Horozco, jurisconsulto toledano, autor también de tres pequeños dramas religiosos: *La parábola del viñador*, la *del Ciego* y la *Historia de Ruth*, intercaló en la segunda de estas obras un *entremés* (así lo llama) de un procurador y un litigante, y compuso además otro de mayor extensión para representar en un convento de monjas de Toledo, ambos de gusto y sabor manifiestamente populares, sobre todo el último, cuya excesiva licencia de lenguaje contrasta con el lugar en que fué representado [3], y viene á ser un hermano gemelo del *Auto del repelón* de Juan del Encina.

---

caballero mozo llamado Clareo con una dama noble de Valencia, dicha Clariana. Mencionan esta obra los anotadores de Ticknor (t, 2.° p. 525) y se halla unida á una *Égloga pastoril entre dos pastores Julio y Lenzinio á la muerte de una pastora llamada Julia, compuesta por un vecino de Toledo y por él dirigida al Duque de Gandía. Valencia por Maestro Juan Jofre, al molí de la Rovella. Acabóse á 9 días de Mayo de* 1522. 4.°, let. gót., 22 hojas, que en tal caso habrá que adjudicar también á Juan Pastor.

1. *Égloga nuevamente compuesta por Juan de Paris, en la qual se introducen cinco personas: un escudero llamado Estacio, un Ermitaño, una moza, un diablo y dos pastores, el uno llamado Vicente y el otro Cremon, 1536.* Sin lugar, 4.°, 12 hojas. En la Bib. de Munich hay un ejemp. de otra edición: 1551, sin lugar, 4.°, 12 hojas.—Está en coplas de arte mayor y el lenguaje es bastante rudo.

2. Además de la edición de 1537 que cita Moratín (*Catál.*, número 59) hay otra también de Medina del Campo, 1603, Millis; 4.°, let. gót. en 4 hojas, (V. Pérez Pastor: *La imprenta en Medina del Campo*, Madrid, 1895, p. 330, donde se copia íntegra).

3. *Sebastián de Horozco. Noticias y obras inéditas de este autor dramático desconocido, por D. José María Asensio y Toledo.* Sevilla. 1867, 12.°—Esta coleccioncita no contiene la *Historia de Rut.* Todas, así como las poesías líricas de Horozco, se publicaron en el *Cancionero de Sebastián de Horozco, poeta toledano del siglo XVI.* Sevilla, 1874, 4.°—Antes había ya tratado extensamente de las obras dramáticas religiosas de Horozco, D. Manuel Cañete en su *Dis-*

Á esta misma clase habrán de pertenecer la *Farsa en coplas*, de Alfonso de Barrio, las de Jorge de Hervás, Diego de Negueruela, Manuel Núñez, Antonio Pacheco, Ruiz, Salaya, Vergara y algún otro de los mencionados por Cañete en su prólogo á las *Farsas y Églogas de Lucas Fernández* [1], de las cuales, si se exceptúan una ó dos, el mismo Cañete no tenía más noticias que las que arroja el *Registrum* de D. Fernando Colón que ya hemos tenido ocasión de mencionar y que incompleto se imprimió en el *Ensayo* de Gallardo; la *Farsa á manera de tragedia* que citan los traductores castellanos de Ticknor [2], aunque su extensión es mayor; las disparatadas *Coplas de una doncella, un pastor y un salvaje* [3]; el *Coloquio de Fenisa* que imprimió Gallardo en el número 7.° de su *Criticón* y otras que que solo conocemos por haber sido prohibidas por la Inquisición y constar sus títulos en el *Índice* [4].

---

curso acerca del drama religioso antes y después de Lope de Vega. Madrid, 1862, pp. 15-21.

1. Madrid, 1867, pp. LX y siguientes. Véase también: *Teatro español del siglo* XVI, del mismo CAÑETE; pp. 55 y siguientes.

2. Tomo 2.°, p. 527. *Farça á manera de tragedia de como passo un hecho de amores de un cavallero y una dama. Fue imprimida la presente tragedia en la muy noble ciudad de Valencia, año de 1537,* 4.°, let. gót., 12 hojas.

3. *En las presentes coplas se trata como una hermosa doncella andando perdida por una montaña encontró con un pastor: el cual vista su gentileza se enamoró della y con sus pastoriles razones la requirió de amores. A cuya requesta ella no quiso consentir: y después vino un salvaje á ellos y todos tres se concertaron de ir á una devota ermita que allí cerca estaba á hacer oración á Nuestra Señora.* 4.°, sin lug. ni año.—Hay otra edición de Valladolid, 1540, y otra de Alcalá de Henares, 1604, ambas en 4.° Se reimprimió en el *Ensayo* de GALLARDO (tomo 1.°, p. 703).

4. Tales como la *Farsa llamada Custodia*, la de *los Enamorados*, la *Josefina*, el *Coloquio de damas*, la *Comedia Jacinta* distinta de la de Naharro), la *Comedia Ramnusia*, la *Trinusia*, la *de Sergio* y alguna otra. La comedia *Ramnusia* debe de ser traducción de otra del mismo título compuesta en dialecto bergamasco por Aurelio

De entre las obras dramáticas de este tiempo hay que descartar, aunque llevan el nombre de *comedias, tragicomedias* ú otros semejantes, muchas novelas dialogadas, escritas á imitación de la *Celestina,* tales como la *Tebaida,* la *Serafina,* la *Hipólita,* la *Tidea,* la *Florinea, Lisandro y Roselia,* etc., y acaso la *Orfea,* la *Comedia de Peregrino y Ginebra* y *La resurrección de Celestina,* estas tres solo conocidas por el *Índice expurgatorio.*

Difieren también de esta clase de obras unas pocas como las de Luis Hurtado de Toledo, célebre autor del *Palmerín de Inglaterra,* y de las novelas dramáticas *Tragedia Policiana* y *Las Cortes del casto amor;* continuador, como queda dicho, de *Las Cortes de la muerte,* y quien terminó asímismo el poema dramático *Comedia de Preteo y Tibaldo,* empezado por el Comendador Perálvarez de Ayllón, agregándole la *Égloga silviana,* del mismo gusto y escrita también en coplas de arte mayor [1].

Autor dramático de un género extraño, como Luis Hurtado, es Antonio de Torquemada, que imprimió con otras obras, en 1553, un *Coloquio pastoril* [2] y que en realidad es un drama alegórico, en prosa y verso, que parece fué representado, á pesar de su extensión, en casa del sexto Conde de Benavente,

---

Schioppi, veronés, é impresa en 1531. La tercera será traducción esta comedia de la titulada *Il Sergio* de Ludovico Fenarolo, impresa en 1558 y nuevamente en Venecia (Appresso Bolognino Zaltieri), 1568, 72 hojas en 8.°

1. Según Nicolás Antonio estas dos obras se imprimieron en 1552. Los anotadores de Ticknor (t. 2.°, p. 527) mencionan una *segunda edición,* sin año, pero también del siglo xvi. Barrera dedicó á Hurtado de Toledo un largo artículo en que trata extensamente de la persona de este autor, que lo es de otras varias obras poéticas, como también puede verse en el tomo 3.° del *Ensayo* de Gallardo, publicado mucho después.

2. *Los colloquios satíricos, con un colloquio pastoril y gracioso al cabo dellos, hechos por Antonio de Torquemada secretario del Illustrissimo señor Don Antonio Alonso Pimentel, conde de Benavente...* Mondoñedo, Agustín de Paz, 1553, 8.°, let. gót., 236 hojas.

D. Antonio Alonso Pimentel, de quien era servidor Torquemada. Á género igual pertenece una *Comedia* que Francisco de Avendaño imprimió en este mismo año de 1553 [1], donde también juegan pastores, damas y entes morales.

Pero de mérito mayor que todo esto, y con tendencias á continuar la senda abierta por el insigne autor de la *Himenea,* son otros dramas de este tiempo, entre los cuales debe citarse, por ser la más antigua, la *Constanza* de Cristóbal de Castillejo, célebre poeta lírico, que dió suelta á su humor satírico y maleante en esta desaforada pieza dramática, con caracteres bien diseñados, aunque la extrema libertad de lenguaje quizás impida que esta rarísima obra, si algún día parece toda, pueda ver la luz pública [2].

Más declaradamente intentan seguir las huellas de Naharro, Jaime de Huete, autor de dos comedias tituladas *Tesorina* y *Vidriana,* celestinescas en el fondo, pero de extensión conveniente, divididas en cinco actos cada una y escritas en coplas de pie quebrado [3]; y Agustín Ortíz, que compuso otra obra de

---

Hay otra edición de Bilbao, Matías Mares, 1584, 8.°, 262 hojas.—Los coloquios satíricos son obras didácticas sobre el juego, la comida, el traje, etc.

1. Moratín: *Orígenes: Catálogo hist.*, número 84.

2. La *Constanza de* Castillejo, parece que debe darse por perdida. Cañete que en su *Teatro español del siglo* XVI, p. 239, dió extensas muestras de la versificación de la obra dejando entrever que aún existía, tampoco la conoció, y lo que hizo fué reproducir una papeleta de Gallardo que, como otras muchas sobre el teatao del siglo XVI tenía en su poder.

3. *Comedia intitulada Tesorina, la materia de la cual es unos amores de un penado por una señora y otras personas adherentes. Hecha nuevamente por Jayme de Güete. Pero si por ser su natural lengua aragonesa no fuere por muy cendrados términos cuanto á esto merece perdón. Son interlocutores los infrapuestos y es de notar que el fraile es zaheador.* 4.°, sin lug. ni a., (hacia 1530) let. gót, 16 hojas.—Fué puesta en el *Indice* de 1559.—Como en las demás de su clase redúcese el argumento á las tentativas de *Tesorino* ayudado de su criado *Pinedo* para hacerse amar de *Lucina* y penetrar en su

igual clase, titulada *Comedia Radiana*, con menos ingenio que Huete, aunque con lenguaje más decoroso [1].

Superior á todas éstas y aún quizá á todas las obras del siglo XVI, anteriores á LOPE DE RUEDA es la *Comedia Pródiga*, ya ensalzada con justicia por Moratín (núm. 85 de su *Catálogo histórico-dramático)* y reimpresa modernamente en Sevilla [2], si no le sobrepuja en el manejo del elemento cómico popular

---

casa. Consigue uno y otro en la segunda jornada, valiéndose para lo último del traje de *fray Vejecio*, con quien cambia de ropas bajo pretexto de tener que huir de la justicia por haber muerto un hombre en duelo. *Pinedo*, que halla al frile con el traje de su amo, cree que es un ladrón y le dá de palos. Sale luego *Tesorino* en busca del fraile para que legitime su unión con la dama, lo que se verifica en la jornada 4.ª en la calle, á la que baja *Lucina*.

Comedia Vidriana, compuesta por Jayme de Güete agora nuevamente: en la cual se recitan los amores de un caballero y una señora de Aragón, á cuya petición por serles muy siervo se ocupó en la presente... Sin lug. ni a. (hacia 1530), 4.º let. gót., 18 hojas. De argumento parecido á la anterior, pero con lenguaje menos grosero: domina también el elemento cómico, amores de lacayos, etc.

1. *Comedia intitulada Radiana: compuesta por Agustín Ortiz... Repártese en 5 jornadas breves y graciosas y de muchos enxemplos. Entra Juanillo con el Introito y dice.* Sin lug. ni a. (hacia 1530), 4.º, let. gót., 12 hojas. *Clariano* enamorado de *Radiana* hija de *Lireo* quiere penetrar en la casa de éste y robarla con ayuda de un su criado que enamora á *Marpina* doncella de la dama. El padre oye la conversación de las dos jóvenes que tratan de abandonar la casa y, cuando van á realizarlo, se presenta. Un clérigo que pasa por allí interviene oportunamente casando *incontinenti* á los amantes. La versificación es más floja que en Huete y la primera jornada inútil, pues se reduce á un diálogo entre *Lireo* y *Ricreto*, criado, en que el primero se lamenta de la pérdida de su esposa.

2. *Comedia Pródiga compuesta por Luis de Miranda, Placentino. En Sevilla, Imp. de D. José María Geofrín, calle de las Sierpes, núm. 35, Año de 1868.* 8.º, 137 páginas. Es edición hecha por los *Bibliófilos andaluces* que reproduce el juicio do MORATÍN y la portada de la primera edición de Sevilla, por Martín Montesdoca, 1554, en 4.º.—La comedia fué compuesta veinte años antes.

la poco conocida aún, *Comedia de Sepúlveda,* en parte imitación no infeliz del *Nigromante* del Ariosto [3], como también la *Pródiga* lo es de una del Cechi.

El último ó más próximo de los antecesores de Rueda parece haber sido el famoso sevillano Juan de Mallara, quien en 1548 compuso una comedia titulada *Locusta,* años después una tragedia de *Absalón* y aun en 1561 otra comedia, representada en Utrera, cuyo título se ignora, como se desconoce el texto de todas las obras dramáticas de este ingenio, muy celebrado por tal concepto por Juan de la Cueva que le llama *Menandro bético, (Viaje de Sannio).*

Como puede observarse, todos estos ensayos cómicos distan mucho de corresponder al gran esfuerzo hecho por Torres Naharro. Para explicar la poca trascendencia que en los primeros treinta años tuvo la escuela del famoso extremeño, suponen algunos críticos que lo motivó el hecho de haber escrito Naharro en Italia y que no llegó hasta mucho después el conocimiento y estudio de sus obras. Contra esto deponen las diversas ediciones de la *Propalladia,* hechas en España desde la primera napolitana de 1517. En 1520 se imprimió en Sevilla, por Jacobo Cromberger; en la misma ciudad en 1526, en 1533 y en 1545; en Toledo en 1535; en Amberes sin año (hacia 1550) y en Madrid en 1563, 1573, etc. No puede, por tanto, asegurarse con fundamento que las comedias de Naharro fuesen poco conocidas en España, cuando se ve que es uno de los libros más frecuentemente reimpresos.

Tampoco parece más fuerte el argumento expuesto por Martínez de la Rosa y tan repetido por Schack y otros, derivado de la prohibición fulminada por el Santo Oficio sobre las obras de Naharro; entre otras razones, porque vino después que és-

---

3. La *Comedia de Sepúlveda* es manuscrita. Creemos que pronto la imprimirá el Sr. Menéndez y Pelayo que posee un excelente manuscrito de ella. Es de 1547. (Con arreglo á dicho manuscrito, generosamente facilitado por su poseedor la hemos impreso nosotros en la *Revista española de literatura, historia y arte,* números III á XI inclusive, del presente año.)

tas hubiesen debido producir su efecto, ó sea después de 1550. Esto aparte de que tal prohibición en España no fué absoluta, pues se limitó á los textos no expurgados, circunstancia que no reunen ya los de 1563 y 1573.

Nosotros creemos que la verdadera causa de la poca popularidad de las comedias de Naharro está en su perfección misma. Compuestas en un país donde esta clase de diversiones había alcanzado un grado de esplendor no conocido en España, no podían ser adoptadas en el acto entre nosotros. Por otra parte, su representación en la plaza pública parece imposible, supuesto lo pobre y tosco que era, como veremos luego, el aparato escénico de que disponían los escasos farsantes de que constaban las poquísimas compañías cómicas que entonces salían á representar tomando como habitual profesión este ejercicio. Olvidando esto é identificando el teatro popular con las más lujosas exhibiciones que se hacían en los templos y en los palacios de algunos magnates, se encierran algunos críticos en un callejón sin salida para explicar este y otros fenómenos históricos-literarios.

Precisamente á levantar el arte histriónico y á ensachar el círculo de sus medios de ejecución es á lo que vino Lope de Rueda, de quien es ya tiempo de que tratemos.

II

VIDA DE LOPE DE RUEDA

No son, por desgracia, abundantes las noticias personales de Lope de Rueda [1]; pero le cupo la honra de tener por biógra-

1. Entre los modernos han hablado de Lope de Rueda:

D. Fermín Arana de Varflora (Fr. Fern. Díaz de Valderrama). *Hijos de Sevilla, ilustres en santidad, letras, artes ó dignidad...* Sevilla, 1791 (número III, pag. 79). Se limita á traducir la noticia de

fo suyo al insigne autor del *Quijote*, nada menos, que es quien nos ha dejado las noticias más completas y exactas hasta nuestros mismos días y que, por tanto, deben figurar á la cabeza de toda narración biográfica de RUEDA.

«Los días pasados, dice Cervantes, me hallé en una conversación de amigos donde se trató de comedias; y de tal manera

---

Nicolás Antonio, quien en su *Bib. Hisp. nova*, tomo 2.º, 1788, página 79, había extractado de Cervantes la parte biográfica y cometido varios errores en su además incompleta bibliografía.

D. JUAN ANTONIO PELLICER, en sus *Orígenes de la comedia y del histrionismo en España*, publicados á nombre de su hijo D. Casiano, en 1804, (*parte* 1.ª, p. 22 y 40, y *parte* 2.ª, p. 72) añadió alguna poca cosa á su biografía; pero no sin incurrir al mismo tiempo en varias equivocaciones.

D. LEANDRO FERNÁNDEZ DE MORATÍN, es el primero que en sus *Orígenes del teatro español* (publicados en 1830) dió noticias concretas y exactas sobre las obras de RUEDA y añadió algo á su biografía. Pero fijó fechas arbitrarias á las mismas y tampoco fué feliz en la publicación de textos.

BÖHL DE FABER, SCHACK, WOLF, COLÓN, TICKNOR, etc., se concretaron en cuanto á biografía, á repetir lo averiguado por Moratín, como también MARTÍNEZ DE LA ROSA, NAVARRETE, LISTA, GIL Y ZÁRATE y otros de los nuestros hasta BARRERA (*Catálogo del teatro español*), que en esto, como en todo lo demás, dió fijeza y valor científico á lo averiguado hasta su tiempo, aunque él por su parte nada pudo añadir.

GALLARDO, en su *Ensayo*, ni una sola papeleta trae de RUEDA y no ciertamente porque aquél eminente bibliógrafo no las hubiese hecho, sino porque, á su muerte, han desaparecido, como otras muchas, ó han sido ocultadas.

También resume sólo lo conocido por Barrera la biografía que á LOPE consagra D. ANGEL LASSO DE LA VEGA, en su *Historia y juicio crítico de la escuela poética sevillana en los siglos* XVI *y* XVII (Madrid, 1871, p. 319).

D. MANUEL CAÑETE, que en estas materias llevó durante su vida y con razón la jefatura, publicó en 1884 (*Alman. de la Ilustr. esp. y amer.* pp. 32-42) un artículo acerca RUEDA *y el teatro del siglo* XVI, sin adelantar cosa mayor sobre lo ya conocido, no obstante haberse impreso algunos años antes curiosas noticias relativas á

las sutilizaron y atildaron que, á mi parecer, vinieron á quedar en punto de toda perfección. Tratóse también de quién fué el primero que en España las sacó de mantillas y las puso en toldo y vistió de gala y apariencia. Yo, como el más viejo que allí estaba, dije que me acordaba de haber visto representar al gran LOPE DE RUEDA, varón insigne en la representación y en el entendimiento.

Fué natural de Sevilla, y de oficio batihoja, que quiere decir de los que hacen panes de oro. Fué admirable en la poesía pastoril; y en este modo, ni entonces, ni después acá, ninguno le ha llevado ventaja; y aunque por ser muchacho yo entonces no podía hacer juicio firme de la bondad de sus versos, por algunos que me quedaron en la memoria, visto ahora en la edad madura que tengo, hallo ser verdad lo que he dicho...

En el tiempo de este célebre español todos los aparatos de un autor de comedias se encerraban en un costal y se cifraban en cuatro pellicos blancos guarnecidos de guadamecí dorado y en cuatro barbas y cabelleras y cuatro cayados, poco más ó menos. Las comedias eran unos coloquios como églogas entre dos ó tres pastores y alguna pastora. Aderezábanlas y dilatábanlas con dos ó tres entremeses, ya de negra, ya de rufián, ya

---

nuestro personaje en obras no relacionadas directamente con el teatro. Otras que nosotros utilizamos son posteriores.

Las que había impreso D. JOSÉ MARÍA ASENSIO en un periódico de Sevilla fueron recogidas por el MARQUÉS DE LA FUENSANTA DEL VALLE en la bonita colección de las *Obras completas de Lope de Rueda* que publicó muy poco antes de su fallecimiento. (Madrid, 1895 y 1896, 2 vol. 8.º) Todas ellas y otras varias que aportó casualmente la erudición moderna van incluídas en el presente trabajo.

(Con posterioridad á nuestros artículos publicó el Sr. D. Mariano Ferrer é Izquierdo un opúsculo titulado: *Lope de Rueda. Estudio histórico-crítico de la vida y obras de este autor*. Madrid, 1899. 8.º Como el autor, según él mismo dice, se ha servido solamente de los *Orígenes* de Moratín y del *Histrionismo* de Pellice, claro es que su trabajo supone un retroceso de cerca de un siglo en los estudios acerca de RUEDA.)

de bobo y ya de vizcaíno; que todas estas cuatro figuras y otras muchas hacía el tal LOPE con la mayor excelencia y propiedad que pudiera imaginarse...

Murió LOPE DE RUEDA, y por hombre excelente y famoso le enterraron en la iglesia mayor de Córdoba (donde murió), entre los dos coros, donde también está enterrado aquel famoso loco Luis López» [1].

RUEDA era, pues, sevillano. No es fácil adivinar la época de su nacimiento, que pudiera presumirse ocurrido en la primera década del siglo XVI [2]. Las peripecias de su vida errante le llevaron, acaso en su juventud, á Valencia, donde contrajo matrimonio, como veremos, con una hija de aquella ciudad, en la que residió largas temporadas y donde parece que tenía ella alguna hacienda. El oficio que ejerció LOPE en su edad primera demuestra lo humilde de su extracción ú origen; que su educación literaria sería poco esmerada y que sólo por su ingenio y su talento pudo llegar á escritor dramático, en fuerza de representar papeles de este género.

Cabalmente nacía entonces la profesión histriónica, en el sentido moderno de la palabra. Las *églogas* y *farsas* de Juan del Encina, Lucas Fernández, Gil Vicente y otros, se ejecutaban, no ya en el templo como sus semejantes durante la Edad Media, sino en las casas principales, y de aquí, por tránsito natural, pasaron á la plaza pùblica. También conocemos los

---

1. *Prólogo* de Cervantes á sus *Ocho Comedias*. (Madrid, 1615, 4.° y Madrid, 1749, t. I.°, al principio).

2. El feliz é inesperado hallazgo del testamento de LOPE DE RUEDA por el erudito escritor cordobés D. Rafael Ramírez de Arellano y publicado por él, con algunas curiosas observaciones, en el número 1 (Enero de 1901) de la *Revista Española*, anteriormente citada, añade algunos pormenores interesantes y fija algunas fechas de la vida del poeta sevillano, antes no conocidas. Por él sabemos que el padre de LOPE se llamaba Juan de Rueda; que su mujer (de LOPE) que le sobrevivió, llevó el nombre de Ángela Rafaela, y que tuvieron una sola hija llamada Juana que falleció de tierna edad en Córdoba.

nombres de algunos de estos primeros actores que, al empezar el siglo XVI, aparecieron en los pueblos de Castilla; tales son los llamados Oropesa, Hernando de Vega y Juan Rodríguez que recitaron las fábulas pastorales de que habla Cervantes [1]. De Castilla pasaron estas compañías cómicas embrionarias á otros lugares de la península; desde luego á Andalucía: RUEDA las vería en Sevilla y determinó seguir aquel nuevo oficio. Quizá se juntaría á alguna trashumante y con ella recorrería diversas ciudades, aprendiendo la teoría en la práctica, hasta que harto de representar personajes ajenos, concluyó por crearlos propios.

No sabemos cuánto duró su aprendizaje. El desarrollo y crecimiento de la literatura dramática trajo consigo el aumento é importancia de las compañías encargadas de ejecutar las obras. En la descripción de las fiestas hechas por el mes de Junio de 1527 en Valladolid, cuando el bautismo de Felipe II, Sandoval, que las refiere en su *Historia de Carlos V*, no expresa quienes hicieron los *Autos* (uno del *Bautismo de San Juan Bautista*) que se representaron en el trayecto que había desde la casa real hasta la iglesia de San Pablo.

Tampoco se declara en la relación que Juan Calvete de Estrella compuso del *Viaje de Felipe II*, aún príncipe, en 1548, al describir otras fiestas celebradas en la misma ciudad de Valladolid, con motivo del casamiento de la hermana del Rey con Maximiliano de Hungría; y eso que entonces fué la representación profana: una comedia del Ariosto recitada en palacio «con todo el aparato de teatro y escenas con que los romanos las solían representar, que fué cosa muy real y suntuosa» [2].

Pero ya se dice en la relación de nuevas fiestas reales hechas

---

1. V. nuestros *Estudios sobre la hist. del arte escén. en Esp.: María Ladrenant* (Madrid, 1896, p. 9.)

2. *El felicíssimo viaje del muy alto y muy Poderoso Príncipe don Phelippe... desde España á sus tierras de la baxa Alemania... Escrito en quatro libros por Iuan Christoual Caluete de Estrella. En Anvers, en casa de Martín Nucio. Año de M. D. LII.*—Fol., 343 hojas y 19 de tablas.—V. folio 2.

cuatro años después, en 1552, en Toro, con ocasión de los desposorios de D.ª Juana, hija de Carlos V, con D. Juan de Portugal. A la entrada del príncipe D. Felipe en la ciudad se levantó y aderezó en la puerta de Santa Catalina «un arco triunfal muy triunfante con muchos retratos y rétulos y *Montemayor arriba con un auto muy gracioso*». En el mercado hubo otro arco triunfal con tanto aparato como el primero y con otro *auto* [1].

Hacía ya bastantes años que el ejercicio histriónico tenía como reconocido su estado civil, y el nombre de *comediante* aparece por vez primera entre nosotros en una pragmática expedida en Toledo, á 9 de Marzo de 1534 por D. Carlos y su madre D.ª Juana [2], respecto de adornos y vestidos que para los comediantes han de ser diferentes de los ordinarios, para que se distingan de las demás clases sociales. Esto prueba que al ejercicio, no obstante la nueva aplicación que recibía al representar obras literarias y no pantomimas groseras, le perseguía la mala reputación y fama que de antiguo padecían los *facedores de juegos de escarnio, remedadores*, etc., de los cuales venían á considerarse herederos los flamantes artistas.

Verdad es que sus costumbres no serían muy de alabar, si hemos de recibir como buenos los pasajes de algunos escritores que muchos años después todavía nos los pintan harto viciosos y descomedidos, y muy especialmente uno de los más notables cómicos de fines del siglo XVI [3], cuyo parecer resulta confirmado por otros datos fehacientes.

En el Archivo Histórico Nacional existe un documento inédito, perteneciente á esta época, y que por su curiosidad debemos copiar aquí. Es una denuncia ó declaración ante la Inquisición de Valencia sobre el modo de vivir de ciertos actores,

---

1. FERNÁNDEZ DURO (D. CESÁREO): *El teatro en Zamora*. Art. en la *Ilustración esp. y amer.* de 1883; 2.º semestre.

2. Es la Ley 1.ª, tit. 12, lib. VII de la *Nueva Recop.* que pasó á la *Novísima:* Ley 1.ª, tit. 13, lib. VI; (número 12).

3. AGUSTÍN DE ROJAS VILLANDRANDO en su *Viaje entretenido*, de cuya obra volveremos á tratar.

alguno después famoso, de la compañía de aquella ciudad, y que dice:

«Lo que pasa es que la hija de Osorio, autor de la comedia que se representa [1], está amancebada públicamente con un farsante que se dice Bautista, y es él casado en Sevilla y no hace vida con su mujer por estar amancebado con la hijá del *autor*, que se llama Magdalena Osorio, lo cual sabe el padre y la madre muy bien y lo consienten porque no se les vaya aquel farsante porque con él ganan de comer. Idem *la Granadina*, que se llama Isabel de Torres, está amancebada con Avendaño [2], que es un moço de una herida en el rostro junto al ojo derecho, y llega á tanto su desvergüenza que en riñendo el marido con ella le amenaza diciendo que le matarán ó le harán matar, por donde muchas noches no duerme con ella de miedo; de lo qual, porque no se entienda ser malicia ni rencor sino servicio de Dios, atestiguarán Castro y su mujer farsantes, y Juan de Vergara [3] y Bernaldino y Bravo y Gallego que todos son compañeros desta compañía y farsa; y después destos tomen juramento á la Villanueva güespeda de la Isabel de Torres quella dirá la verdad, y también Alonso y á su mujer y á su hija que son güéspedes de dicho Osorio, que también dirán lo que pagan en su casa y también, para más certificación, hagan en la Olivera esta pregunta que diré: qne una noche el dicho Bautista amigo de Magdalena Osorio, de celos della le dió tanta melancolía que se daba á los diablos el ánima y causó tal grima que fué necesario traer agua

1. La palabra *autor* no significaba entonces lo que hoy, sino director, empresario ó jefe de compañía; pero en el caso presente es posible que Osorio fuese además autor de alguna comedia que allí se representase: también Lope de Rueda era uno y otro.

2. Este sería probablemente Cristóbal de Avendaño, después famoso *autor* de compañía y autor también de algunas piezas dramáticas, según Agustín de Rojas. Tuvo un hijo de su mismo nombre igualmente celebrado entre los cómicos de principios del siglo XVI.

3. Juan de Vergara, fué también después uno de los más renombrados *autores* de compañía, autor de farsas, loas, bailes, etc., y alcanzó los últimos años del siglo XVI. Valencia fué su principal campo de operaciones. Timoneda imprimió dos de sus *Coloquios pastoriles* que hoy no se conocen.

bendita, según las veces que se ofreció al diablo con otras blasfemias; de lo cual dirán allí la verdad porque son cristianos. También serán testigos Romero el músico y su mujer que posan en casa de la Villanueva» [2].

No todos los cómicos serían lo mismo; y desde luego no lo era LOPE DE RUEDA, que en 1554 fué elegido por el Conde de Benavente D. Antonio Alonso Pimentel, para realzar las lucidísimas fiestas que hizo en honor de Felipe II, al pasar éste por su villa de Benavente cuando fué á embarcarse para Inglaterra. Durante algunos días se obsequió al Rey con toros, cañas, cacerías, torneos á pie, fuegos de artificio é invenciones especialmente las del 8 de Junio, que se prolongaron hasta media noche. En este día se celebró también un festejo dramático, que un testigo presencial describe así: «Y estando algún tanto despejado el patio salió LOPE DE RUEDA con sus representantes y representó un *auto* de la Sagrada Escritura, muy sentido, *con muy regocijados y graciosos entremeses,* de que el Príncipe gustó muy mucho, y el Infante D. Carlos, con los grandes y caballeros que al presente estaban, que eran estos: Duque de Alba (D. Fernando *el Grande),* Duque de Nájera (D. Juan Manrique de Lara), Duque de Medinaceli (D. Juan de la Cerda), Condestable de Castilla (D. Pedro Fernández de Velasco), Almirante (D. Fernando Enríquez), Conde de Luna Conde de Chinchón, Conde de Monterey, Conde de Agamón (Egmont), Marqués de Pescara (D. Francisco Dávalos de Aquino), con otros grandes que de sus nombre no me acuerdo. Concluído esto los ministriles tocaron de nuevo con las trompetas y atabales [1]».

Esta es la primera fecha cierta que tenemos de la vida de RUEDA, y muy importante, pues nos le muestra ya en Castilla, *autor,* ó sea, director de compañía y nos declara el sistema

2. Arch. hist. nac.. Una hoja suelta; letra del siglo XVI sin más señas.

1. *Viaje de Felipe II á Inglaterra. Por Andrés Muñoz. Zaragoza,* 1554.—V. la edic. de los *Bibliófilos españoles.* Madrid, 1877, 4.°, pp. 47 y 48.

de sus representaciones, que era el de hacer una obra extensa (en este caso religiosa), pero aderezada con sus célebres *pasos* que ya tenía compuestos, pues de uno al menos sabemos que lo estaba hacia 1546.

La celebridad que ya tendría RUEDA ó la que le daría la regia función de Benavente, fué causa de que cuando en 1558 se hicieron en Segovia insignes fiestas para la consagración é inauguración de la nueva catedral que se verificó el 15 de Agosto y días siguientes con grande aparato y concurso de gente de casi toda España, como dice el Cronista de aquella ciudad, Diego de Colmenares, se trajese al batihoja sevillano para mayor esplendor de ellas. El citado Colmenares, después de hablar largamente de las procesiones, colgaduras, luminarias, danzas y otros divertimientos del primer día, añade: «A la tarde, celebradas solemnes vísperas, en un teatro que estaba entre los coros, el Maestro Valle, preceptor de gramática, y sus repetidores hicieron á sus estudiantes recitar muchos versos latinos y castellanos en loa de la fiesta y prelado, que había propuesto grandes premios á los mejores. Luego la compañía de LOPE DE RUEDA, famoso comediante de aquella edad, representó una gustosa comedia, y acabada, anduvo la procesión por el claustro que estaba vistosamente adornado [1]». Cañete, que trató de buscar en el archivo de la catedral segoviana antecedentes y datos relativos á esta representación, que al parecer no existen, manifiesta algun recelo en creer que RUEDA estuviese allí, cosa que ya no puede dudarse, dados, en primer lugar, la exactitud ordinaria de Colmenares, y luego la noticia, para aquel desconocida, de las fiestas de Benavente que la corrobora.

La permanencia de RUEDA en Castilla no fué larga, porque

---

1. *Historia de la insigne ciud. de Segovia y compendio de las historias de Castilla. Autor Diego de Colmenares, hijo y Cura de San Juan... En Madrid por Diego Díaz, Impresor; á costa de su autor. Año* 1640. V. p. 516. Colmenares escribía á principios del siglo XVII y la primera edición de su obra (que es ésta misma con nueva portada y algunas adiciones) se publicó en 1637.

al año siguiente le hallamos en su propia ciudad natal, donde reside algunos meses, y con su compañía trabaja para solaz de sus paisanos. D. Luis Escudero y Perosso, archivero municipal que fué de Sevilla, halló, hace ya algunos años, en el establecimiento que tenía á su cargo varios documentos relativos á RUEDA, como son:

1.° Una orden del Licenciado Lope de León, asistente de Sevilla, para que Juan de Coronado, mayordomo de los propios y rentas del municipio pague á LOPE DE RUEDA «residente en esta ciudad», 40 ducados á cuenta de los 60 que debe percibir por dos representaciones que hizo en dos carros con varias figuras, en la fiesta del *Corpus* siendo una de las obras de *Navalcarmelo* y otra del *Hijo pródigo* «con todos los vestimentos de seda». Su fecha en Sevilla, sábado 29 de Abril de 1559.

2.° Recibo de LOPE: «En 9 de Mayo de mill é quinientos é cinquenta é nueve años recibí yo LOPE DE RUEDA de Juan de Coronado mayordomo de Sevilla los cuarenta ducados contenidos desta otra parte y lo firmo de mi nombre. LOPE DE RUEDA».

3.° Nuevo libramiento de los 20 ducados restantes expedido por el Asistente á favor de LOPE DE RUEDA «vecino desta dicha ciudad»: su fecha, 29 de Mayo de 1559.

4.° Dos recibos de RUEDA fechados á 2 y 5 de Junio, cada recibo por diez ducados.

5.° Otro libramiento del mismo León á favor de RUEDA, por «ocho ducados que son é nos le mandamos é ha de haber del premio que por nos le fue prometido á la persona que mejor representación sacase en los carros del dicho dia de la fiesta del *Corpus Christi*, las quales dichas representaciones habiéndose representado ante nos una que sacó el dicho LOPE DE RUEDA é fue de la figura de *Nabalcarmelo*, con las demás figuras á ella pertenecientes, nos pareció por la representacion della habersele de dar los dichos 8 ducados de premio». Sevilla, 30 de Mayo del mismo año.

6.° Recibo de LOPE, suscrito el 15 de Junio del referido 1559[1].

---

1. *El Ateneo* de Sevilla de 1.° de Mayo de 1875.—VELILLA Y RODRÍGUEZ (D. JOSÉ): *El teatro en España;* Sevilla, 1876. 8.°, pp. 47 y

Los dos autos mencionados de la historia del *Hijo del pródigo* y de la de *Nabal y Abigail*, quizá fuesen compuestos por el mismo RUEDA, si no es que el primero tenga algo que ver con la *Comedia Pródiga*, que, como hemos dicho, fué impresa en Sevilla en 1554.

Desde este año de 1544 venía corriendo el municipio sevillano con los gastos de la representación de los *autos* del *Corpus*, pues anteriormente habían entendido en ello los gremios y oficios de la ciudad. La representación se hacía en *carros*, poco más ó menos como se usaba en Madrid (ó se usó poco después) y en otras grandes capitales. Pero Sevilla probablemente fué de las primeras que hicieron empleo en tal forma de este género de espectáculo público, popular y fuera del templo, pues sabemos que en 1535, una compañía de italianos, acaudillada por un tal Mutio, sacó dos *carros* en las fiestas del *Corpus Christi* de dicho año y pidió por ello una recompensa parecida á la que se concedió á LOPE DE RUEDA [1].

Pero no quedó el célebre farsante definitivamente establecido en su patria, ni eso era posible dado que no se había recibido el espectáculo teatral como ordinario, según hoy lo vemos, y porque la escasez de obras de que podían disponer los farsantes no les permitía residir mucho tiempo en cada punto. Dos años después le vemos en Toledo, donde representó los *autos* del *Corpus* [2], y de Toledo á Madrid no parece inverosímil que viniese LOPE con su tropa, mucho más, habiéndose fijado por entonces la corte en esta villa, á donde,

---

siguientes.—*Obras de Lope de Rueda:* edición de FUENSANTA DEL VALLE, Madrid, 1895 y 1896, tomo 2.°, páginas v y siguientes.—SÁNCHEZ ARJONA (D. José): *Anales del teatro en Sevilla... hasta fines del siglo* XVII. Sevilla, 1898, 8.°, pp. 10 y siguientes.—Por ser tan comunes ya estos documentos no los hemos copiado íntegramente.

1. SÁNCHEZ ARJONA (D. JOSÉ). *El teatro en Sevilla en los siglos* XVI *y* XVII. Madrid, 1887, 8.° V. las pp. 37 y siguientes de este excelente libro.

2. CAÑETE: *Lope de Rueda y el teatro esp. del siglo* XVI, en el *Almanaque de la Ilustración* de 1884, p. 35.

como á su centro, empezaron desde luego á acudir gentes de todas partes.

Vino, en efecto, según demuestran los curiosísimos documentos que recientemente halló la diligencia del bibliógrafo y erudito D. Cristóbal Pérez Pastor y dió á luz en su ya famosa colección de *Documentos cervantinos* [1], y en esta corte re-

1. *Documentos cervantinos hasta ahora inéditos recogidos y anotados por D. Cristóbal Pérez Pastor, doctor en ciencias.* Madrid, Fortanet, 1897, 4.° V. pp. 268 y siguientes. Son estos documentos los que siguen;

1.° Una escritura de obligación ante Diego de Medina Flórez, fechada en Madrid á 24 de Septiembre de 1561, que principia: «Sepan quantos esta carta de obligación vieren, como yo LOPE DE RUEDA, representante, residente en corte de su magestad, conozco por esta carta que obligo mi persona y bienes muebles é raices, derechos é acciones, habidos é por haber, que pagaré con efecto á vos, Bernardino de Milán, vecino de Valladolid, é á quien vuestro poder hubiere veinte y dos ducados, los cuales son é vos debo por razón de otros tantos que vos debía por virtud de una obligación de mayor quantía é de resto della á plazos por venir, la cual pasó ante Baltasar de Toledo, escribano público del número de la dicha ciudad de Toledo». Sigue diciendo que se obliga á pagarle los 22 ducados para fin de Enero *primero que verná* de 1562, por errata 1561.

2.° A fines de Octubre LOPE quiso ausentarse de Madrid, y un tal Francisco Torres, «mercader andante en esta corte», en nombre de Bernardino de Milán, pide al Corregidor se compela á RUEDA á que antes de marchar dé fianza por dicha deuda, atento á que en la corte no tiene bienes de ninguna clase.

3.° En 29 de Octubre el Teniente Corregidor mandó hacer la información correspondiente y el acreedor presentó en el mismo día dos testigos.

4.° El primero de los cuales Pedro de Godoy «estante en esta corte» manifiesta ser cierta la deuda y que «ha oido decir á LOPE DE RUEDA, hoy miércoles 29 deste mes, como se va desta villa é corte; y sabe que es casado en el reino de Valencia, é ambos (es decir LOPE y su mujer) dixeron como se iban; é que este testigo no le conosce bienes algunos raíces en ninguna parte que este testigo sepa á el dicho LOPE DE RUEDA, y que le parece á este testigo que

sidió Rueda hasta el 1.º de Noviembre del mismo 1561, en que partió para Valencia, según toda probabilidad, por ser la patria de su mujer, cuyo nombre ya conocemos, y que le acompañaba en esta expedición poco feliz, á juzgar por lo que se desprende de los citados documentos.

Porque es el caso que habiendo tomado Rueda en Toledo ciertos dineros de un Bernardino de Milán, acaso mercader italiano, se halló en Madrid sin poder pagarle un resto de 22 ducados, por el que le hizo escritura en el mes de Septiembre. Un apoderado del acreedor le obligó á prestar fianza antes de partir, y según todas las señas, Lope tuvo que dejar en prenda parte de su vestuario, que no sería muy rico ni abundante.

Aquí en Madrid por entonces y no antes, como pensaron Moratín, Navarrete y otros biógrafos de Cervantes, debió este ingenio, entonces de catorce años de edad, ver representar á

---

si se va, el dicho Bernardino de Milán no podrá cobrar su deuda por no tener bienes de que y la perdería, porque está cierto que no habrá de ir á Valencia».

5.º El segundo testigo llamado Juan Bautista, «platero, anndante en esta corte», también afirma la certeza de la deuda «y que este testigo ha oido decir á el dicho Lope de Rueda, hoy miércoles 29 deste mes como se va desta villa y corte; y sabe que está casado con una valenciana, y le oí decir como se iba mañana de mañana y lo mismo dixo su mujer; y que este testigo no le conoce bienes ningunos en poca ni mucha cantidad para que el dicho Bernardino de Milán sea pagado de su deuda; y sabe este testigo que si el dicho Lope de Rueda se va, el dicho Bernardino de Milán no podrá cobrar su deuda y la perderá».

En vista de esta información se dió (6.º) al día siguiente el mandamiento de embargo y orden de poner á Lope en la cárcel si no daba la fianza.

7.º Notificósele esta orden y en el mismo día 30 de Octubre presentó á un Diego de Grijota «ropero andante en esta corte» y que no firma por no saber hacerlo. El asunto es claro: Lope dejaría en prenda al ropero sus trajes y enseres menos indispensables, que recobraría luego desde Valencia. ¡Mal le debió de haber ido en la nueva corte, capital de dos mundos!

Lope de Rueda muchas veces, como él mismo asegura, pues señala los diversos papeles que como actor representaba tan excelentemente [1]. Y con tal gusto le oía recitar el futuro maestro, que muchos años después, aún retenía en su memoria versos del célebre cómico, que nos ha conservado en la comedia titulada *Los baños de Argel*, al llegar á un pasaje en que se supone hacen los cautivos una representación dramática, diciendo:

OSORIO

Antes que más gente acuda
el *coloquio* se comience,
que es del gran Lope de Rueda,
impreso por Timoneda
que en vejez al tiempo vence.
No pude hallar otra cosa
que poder representar
más breve, y sé que ha de dar
gusto por ser muy curiosa
su manera de decir
en el pastoril lenguaje [2].

Los versos que se recitan luego no corresponden á ninguna

1. Durante su permanencia en la corte Lope de Rueda trabajó también para la familia real según demuestra la curiosa nota que halló en el Archivo de Simancas su actual jefe el ilustrado escritor D. Julian Paz y Espeso y se sirvió remitirme. Son dos asientos en que consta haberse pagado á Lope de Rueda en 4 de Octubre y 28 de Noviembre de 1561, *cien reales* cada vez por haber representado comedias. El pago, lo hizo el tesorero Luis de Villa por orden de la reina D.ª Isabel de la Paz.

2. *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados, compuestos por Miguel de Cervantes Saavedra... Año 1615. En Madrid, por la viuda de Alonso Martín.* 4.°. V. la 2.ª edic. *Comedias y entremeses de Mig. de Çerv.* Madrid, 1749, t. 1.° pp. 166 y 167. También en el *Prólogo* de éstas comedias al decir que aún entonces recordaba versos de Rueda, añadía: «Y si no fuera por no salir del propósito de prólogo, pusiera aquí algunos que acreditaran esta verdad».

de las obras dramáticas corrientes de LOPE; por lo cual habrá habrá que suponer que se refiere Cervantes á un *Coloquio* desconocido y que, sin embargo, fué impreso por Timoneda como las demás obras de nuestro batihoja sevillano [1].

En Madrid también habrá podido oirle el famoso Antonio Pérez, algo más joven que Cervantes, á juzgar por ciertos pasajes de sus cartas, en que habla de RUEDA como quien le ha visto representar lo mejor de su repertorio [2].

Y estas son las únicas noticias concretas y seguras que tenemos de LOPE DE RUEDA. Sin embargo, es indudable que durante largo tiempo residió en Valencia, emporio entonces y hasta bastantes años después de la naciente dramática española, que debió á los ingenios valencianos gran parte de su progreso, y acaso el empujar definitivamente por este camino al gran Lope de Vega.

Que RUEDA estuvo y no de paso en la ciudad del Turia, se deduce de lo que refiere su amigo y editor Juan Timoneda, al exponer las libertades que se tomó con sus obras á fin de corregir algunas cosas que á él le parecieron mal sonantes, apelando al testimonio de los que se las habían oído al mismo RUEDA y de los elogios de otros valencianos de que hablaremos luego.

De Valencia, según presumo, se dirigió á Córdoba [3], donde

---

1. Véanse más adelante noticias de este coloquio.

2. En una carta sin fecha, pero escrita cuando tenía 60 años (1609) á su mujer D.ª Juana Coello, decía el célebre ministro de Felipe II: «Gracioso cuento, cierto, y que á solas en medio de toda mi melancolía le he reido tan seguidamente como pudiera reir en otro tiempo en una comedia, algún *paso* extraordinario de aquéllos de LOPE DE RUEDA ó de Ganasa». (V. *Epistolario esp.* en la *Bib. de Ribadeneyra*, t. 1.º p. 548).

3. Pero antes pasó por Sevilla donde á mediados de Julio le nació su hija Juana, según acredita la partida de bautismo, hallada y publicada por D. Francisco Rodríguez Marín (*Discurso* de apertura del curso del Ateneo sevillano en 1901, p. 18) que es como sigue: «Luisa—En martes 18 de Julio de quinientos y sesenta y quatro años batizé yo Fernando Garcia, cura desta iglesia á Juana Lui-

le habrá sorprendido la muerte en los términos que refiere Cervantes. Acerca de la fecha de este suceso se han dividido las opiniones de los críticos conforme á los puntos de vista de cada uno. Moratín fija el fallecimiento del poeta en 1560, sin expresar en qué se funda para ello; pero esto obedece á la tendencia de aquel escritor, general en su obra de los *Orígenes del teatro*, de dar excesiva antigüedad á las obras y á los autores que estudia. Pellicer *(Origen de la comedia)*, y Navarrete *(Vida de Cervantes)*, dicen que murió en 1567; error manifiesto, pues consta que había ya fallecido en 7 de Octubre de 1566, fecha de la aprobación ó censura de la colección póstuma de sus obras. Cañete parece inclinarse á que la defunción de Rueda ocurrió en 1565, en lo cual debe aproximarse á la verdad, porque el hecho de imprimirse en 1567 casi todas sus obras y el calor de los elogios que se le consagran, indican que el suceso de su muerte no debía estar muy lejano. En mi sentir, Lope de Rueda pasó de esta vida entrado ya el año de 1565. Indicio vehemente de esto es el testamento á que antes hemos aludido, que Rueda otorgó á 21 de Marzo de 1565, en Córdoba, hallándose tan gravemente enfermo que ni aun firmar pudo, como se verá por el siguiente extracto que debemos hacer de tan notable documento.

«Sepan cuantos esta carta de testamento vieren, como yo, Lope de Rueda, hijo de Juan de Rueda (difunto) que Dios haya estante

---

sa, hija de Lope de Rueda y de su muxer Rafaela Anxela. Fueron compadres don Sancho alguazil mayor desta ciudad y Alonso peres su teniente y hernando de Medina oydor desta cibdad y don pedro de Pineda, vezino de sanct andrés, en fe de lo qual lo firmé de mi nombre—fernan garcía, cura.» (Arch. de S. Miguel, lib. 2.° de Baut. f. 132 vto.) Esta hija tardía de Rueda se malogró á los pocos meses, pues consta había ya fallecido en Marzo del año siguiente. Lo que merece fijar nuestra atención y confirma las palabras de Cervantes acerca de la alta consideración que gozaba nuestro batihoja es la calidad de los padrinos que llevó al rumboso bautizo de su hija. Muy elevada tenía que ser la jerarquía de quien llevase otros semejantes.

al presente en esta Ciudad de Córdoba en la collación de Santa María en las casas de Diego López, maestro de enseñar á leer mozos, estando enfermo del cuerpo y sano de la voluntad y en mi buen juicio y entendimiento natural... *(Sigue la profesión de fe)*, conozco e otorgo que fago e ordeno mi testamento... en que primeramente mando mi ánima á Dios nuestro Señor que la hizo, crió e redimió, que él por su santa misericordia e piedad la quiera perdonar y la mande á su santa gloria de paraiso.

E cuando á Dios nuestro Señor pluguiere que de mí acaezca finamiento, mando que mi cuerpo sea sepultado en la iglesia mayor de Córdoba, en la sepultura donde está sepultada Juana de Rueda, mi hija.

(Siguen algunas mandas piadosas.)

Digo y declaro que yo tengo y dejé en la ciudad de Toledo, en la posada de Juan de Soria, mesonero que vive á la vayada junto al Carmen, dos cofres el uno de pelo blanco y el otro de pelo negro, en los cuales dejé, en el cofre de cuero blanco tres mantas y una antepuerta de paño de corte é una carpeta nueva, tres zayas, una de tafetán carmesí, otra de paño de mezcla guarnecida de terciopelo morado e otra de grana blanca guarnecida con felpa blanda, y un brasero de pie grande, una caldera mediana, un cofre, un aduafe de hierro, un brasero de caja de cobre, una olla de cobre, una cazuela de cobre, cuatro candeleros de azófar, una pila de azofar, un calentador de cobre, dos cazos de cobre, un cazo de cobre de sacar agua, un acetre de cobre, una caldereta de azofar, cuatro cucharas grandes de hierro, unas trévedes grandes, cuatro azadores, un caldero de sacar agua, unas parrillas grandes, un royo, un almirez de metal con su mano de metal, dos sartenes grandes e otra pequeña, los cuales dichos bienes de suso declarados yo dejé en poder del dicho Juan de Soria en prenda de diez ducados menos cuatro reales que le debo. Mando que cobren los dichos bienes del susodicho e le paguen los dichos diez ducados menos cuatro reales, y así lo juro á Dios y á la Santa Cruz que es verdad.

Declaro que yo dejé en la dicha ciudad de Toledo, en casa de Cuéllar, calcetero que vive al arrabal de Santiago, un cofre y dentro de él seis sábanas de lienzo casero y la otra con cuatro tiras de red y mosselina de red de á tres varas cada una, cuatro delanteras de red, dos almohadas de red, un frutero de red, tres tablas de manteles, dos manguitos de terciopelo, una imagen de nuestra Señora con su niño Jesús, una zaya de paño verde guarnecida con terciopelo verde, los cuales dichos bienes yo dejé empeñados en

poder del dicho Cuéllar por tres ducados que le debo. Mando que se les paguen e cobren los dichos bienes.

Declaro que yo dejé en la dicha ciudad de Toledo empeñado en un joyero que conoce Angela Rafaela, mi legítima mujer, un cordón de plata en dos ducados; mando que se los paguen é cobren el dicho cordón de plata.

Declaro que yo dejé empeñado en casa de Herrera, lencero, en la dicha ciudad de Toledo, una cama de red *oplada* con su corredor, embuelta en una tabla de manteles, en ocho ducados, mando les paguen en cobren la dicha cama.

Declaro que Juan de Figueroa, clérigo vecino de la ciudad de Sevilla, me debe y es deudor de cincuenta y nueve ducados del resto de noventa y seis ducados que me debía de doce días de representación que representé en una casa una farsa á ocho ducados cada un día, y los treinta y siete ducados restantes al cumplimiento de los dichos noventa y seis ducados, el dicho Juan de Figueroa quedó de los pagar á Juan Díaz, platero, vecino de la dicha ciudad de Sevilla, por mí y en razón de ciertas hechuras de horo que fizo á Angela Rafaela, mi mujer, y de un conocimiento mío de quince ducados, que contra mí tenía. Mando que se cobren del dicho Juan de Figueroa los dichos cincuenta y nueve ducados, y si pareciere no haber pagado los dichos treinta y siete ducados, cobren del dicho Juan de Figueroa los noventa y seis ducados por entero y le den y entreguen una cadena de oro que está en prenda de ellos y está depositada en la villa de Marchena por mandado del Duque[1].

Declaro que en poder de Diego López, maestro de enseñar á leer mozos, está una cadena de oro empeñada en diez ducados; mando que se los paguen y cobren la cadena.

Mando á Francisco de Cordiales e á Juan Bautista e á Andrés Valenciano, mis criados que están en mi casa, á cada uno de ellos una capa e un sayo e unos calzos de paño negro veinticuatreño, y un jubón y dos camisas de lienzo, y unos calcetines y unos zapatos, lo cual le mando á cada uno de ellos por razón y entero pago del servicio que me han hecho.

---

1. Este Juan de Figueroa no es otro que el sobrino del célebre autor dramático Diego Sánchez de Badajoz, editor de su *Recopilación en metro* en 1554, muy aficionado é inteligente en cosas de teatros, como puede verse en el preciosísimo libro de D. José Sánchez Arjona: *Anales del teatro en Sevilla hasta fines del siglo* XVII. Sevilla, Rasco, 1898, 8.º, 529 pp. V. pp. 20, 21 y 26.

E cumplido e pagado lo contenido en este mi testamento en la manera que dicha es el remanente que fincare de todos mis bienes, raices y muebles, títulos, derechos y acciones, mando que los haya y herede Angela Rafaela mi legítima mujer á la cual yo hago y establezco e instituyo por mi legítima e universal heredera en el remanente de mis bienes derechos e acciones. E para cumplir e pagar lo contenido en este mi testamento, hago mis albaceas y ejecutores de él á la dicha Angela Rafaela, mi mujer, y al dicho Diego López, á los cuales doy poder cumplido in sólidum para que entren y tomen mis bienes y de ellos vendan, cumplan y paguen todo lo contenido en este mi testamento y en esta parte les encargo sus conciencias.

Revoco e anulo e doy por ningunos e de ningún valor e efecto todos cuantos testamentos mandas e codicilos que yo fice e tengo fechos e otorgados antes de este en cualquier manera que otro alguno quiero que valga salvo este que es mi testamento e testimonio de la mi postrimera voluntad, en testimonio de lo cual otorgué esta carta de testamento ante el escribano público de Córdoba e testigos de yuso escritos que es fecha e otorgada esta carta de testamento en la dicha ciudad de Córdoba en las casas de la morada del dicho Diego López veintiun dias del mes de Marzo, año del nacimiento de nuestro Salvador Jesucristo de mil e quinientos e sesenta y cinco años. Testigos que fueron presentes al otorgamiento de esta carta de testamento: Diego López, albacea susodicho, e Martín Correa é Andrés de Baena, escribano, e Diego de Mora, sastre, e Pedro de Quintana, alguacil, que fué de esta ciudad, vecinos e moradores de la dicha ciudad de Córdoba y porque el dicho Lope de Rueda testador dijo que no podía firmar á causa de su enfermedad firmó por él el dicho Diego López é Martín Correa e el dicho Andrés de Baena, testigos susodichos.—Diego López, Andrés de Baena, Martín Correa, Gonzalo de Molina, escribano público de Córdoba so testigo» [1].

---

1. Tomo III del oficio 31, folio 56 del Archivo de protocolos de Córdoba. El Diego López en cuya casa testó LOPE DE RUEDA, según el Sr. R. de Arellano fué escritor, y queda de él una rarísima obra titulada: *Verdadera relación de un martirio que dieron los turcos en Constantinopla á un devoto fraile de la orden de San Francisco, y de los trece que están en el Santo Sepulcro de nuestro Redentor Jesucristo en Jerusalen, que venía de Italia, su tierra, con un*

Acerca del extremo apuntado por Cervantes de que fué sepultado entre los dos coros de la Catedral de Córdoba, diremos: el Marqués de la Fuensante del Valle, que procuró averiguar lo que de verdad pudiera haber en ello, dirigiéndose á un capitular de aquella iglesia, obtuvo por respuesta que en las actas de cabildo anteriores y posteriores inmediatamente á la fecha en que se supone ocurrió la muerte de Rueda, no se registra este acontecimiento, y que en 1567 estaba aún descubierto uno de los coros, al que se llama nuevo, habiéndose presentado en 27 de Mayo de aquel año solicitud en demanda de auxilios pecuniarios para terminar aquella obra, así como la de las capillas colaterales [1]. Nada se opone al hecho del enterramiento; ni la omisión del acta del sepelio, cuando otras muchas se omitían, ni el estar sin cubrir uno de los coros, porque en patios y claustros descubiertos se daba sepultura; y mucho menos cuando un escritor del tiempo y como Cervantes lo asegura.

Un librero de Valencia y autor él mismo de notables obras de vario género, llamado Juan Timoneda, recogió y publicó en 1567 las principales de Lope de Rueda, aunque sin explicar cómo le vinieron á las manos, pero afirmando que el autor no las había dejado en disposición de imprimirse, por lo que había tenido él que introducirles algunas reformas. A juzgar por los términos en que se expresa y por el respeto que profesaba al insigne poeta cómico, no serían aquellas ni muchas ni de gran bulto. En la colección incluyó también diversos elogios poéticos en honor de Rueda, figurando entre ellos el siguiente soneto de Francisco de Ledesma «á la muerte de Lope de Rueda»:

---

villancico de la obra, compuesto por Diego López, vecino de Córdoba. Con dos milagros de nuestra Señora del Rosario. Valencia, juuto al molino de la Rouella, año de 1585. En 4.º letra gótica, á 2 columnas, 4 hojas con figuras.

1. *Colección de libros españoles raros ó curiosos. Tomo* XIII, 1.º de las *Obras de Rueda).* Madrid, 1896, 8.º p. 229.

¡Oh! tú que vas tu vía caminando,
detén un poco el paso presuroso,
llora el acerbo caso y doloroso
que va por nuestra España resonando.
Aquí bajo esta piedra reposando
está LOPE DE RUEDA tan famoso,
en Córdoba murió, y tiene reposo
su alma, allá en el cielo contemplando.
Dos grandezas verás en un sujeto:
lo muy alto encogido y abreviado,
y en chico vaso un mar muy excelente.
La muerte nos descubre este secreto
con ver tal hombre muerto y sepultado
y al que es mortal, vivir perpétuamente [1].

Esta composición da idea del alto concepto que á sus contemporáneos mereció el insigne farsante, así como demuestra que debió de escribirse á poco de su fallecimiento. Timoneda incluyó, además, otro soneto de Amador de Loaysa «en loor de las comedias de LOPE DE RUEDA.»

Menandro y Agunterio con Virgilio,
el Píndaro, Boecio y Apïano,
Ennio, Bembo, Esquilo, Claudiano,
Eurípides, Suetonio, Baso y Dilio,
De musas aguardaron el auxilio,
mas no LOPE DE RUEDA, sevillano,
que síempre de contino y en su mano
las tuvo, y el poético concilio (!)
Así, de parte déstos, laureola
le dió Petrarca, Horacio con el Dante,
texida y fabricada por Apolo,
con mote que decía: es LOPE solo
poeta y orador, representante
gracioso en la retórica española [2].

RUEDA lo sería, pero no su elogiador. El mismo Timoneda

1. *Colección de libros españoles raros ó curiosos. Tomo* XXIV (2.° de las *Obras de Lope de Rueda).* Madrid, 1896, 8.°, p. 229.
2. Idem, íd., p. 5.

empleó su musa «en loor de LOPE DE RUEDA», componiendo este otro soneto:

Rompiendo Faetón, por no ir quedas
las *ruedas* de aquel carro fulminoso,
quedó el monte Parnaso tan famoso
sin lustre, y las poéticas veredas,
que nunca por jamás se han visto ledas,
ni Phebo, hasta en tanto que ingenioso,
el carro reparó artificioso,
y á cómicos autores dió las *ruedas*.
Guiando cada cual su veloz rueda
á todos los hispanos dieron lumbre,
con luz tan penetrante deste carro.
El uno en metro fué Torres Naharro,
el otro en prosa puesta ya en la cumbre,
gracioso, artificial LOPE DE RUEDA [1],

Al fin de una de las comedias de LOPE (la *Armelina)*, reprodujo el editor valenciano la única poesía lírica que conocemos del gran cómico, aparte de alguna exigua muestra contenida en sus *Coloquios pastoriles*, y es una glosa de cierta canción que acaso correría por entonces. Hela aquí:

Canción.

Quien no estuviere en presencia
no tenga fe ni confianza;
que son olvido y mudanza
las condiciones de ausencia.

Glosa de LOPE.

Si algún favor alcanzamos
de la dama á guien servimos,
muy seguros nos partimos,
más muy peligrosos vamos;
porque todos en ausencia
son de tan buena conciencia,
que está seguro, á lo menos,

1. *Obras de Lope de Rueda*, t. 2.°, p. 153.

de llorar duelos ajenos
quien no estuviere en presencia.
Y aunque así va declarado
por perdido el que se va,
no por eso el que se está
se ha de contar por ganado.
Mas guarde tal ordenanza
cualquiera que se lo alcanza:
si está ausente desespere,
y si presente estuviere
no tenga fe ni confianza.
Porque así Dios las crió
sujetas á liviandad,
que no hay más seguridad
con su *sí* que con su *no.*
Y en su mudable privanza
los principios dan holganza,
mientras el daño está claro;
mas los fines cuestan caro
que son olvido y mudanza.
Olvido de lo servido,
mudanza de lo alcanzado,
engaño de lo pasado,
falta de lo prometido.
Bueno enojo y diferencia,
sobre cuernos penitencia,
estas y otras muchas son,
puestas ya por condición
las condiciones de ausencia [1].

A continuación de las cuatro comedias, y en el mismo tomo, añadió Timoneda los *Coloquios pastoriles* de *Camila* y de *Timbria,* y al frente de ellos puso también un elogio en prosa de Lope de Rueda, con título de *Epístola al lector,* diciéndole: «Aquí te presenta mi codiciosa y mal limada pluma los intrincados y amarañados *Colloquios pastoriles,* repletos y abundantes de graciosos apodos de aquel excelente poeta y supremo

1. *Obras de Lope de Rueda,* t. 2.º, p. 147.

representante LOPE DE RUEDA; padre de las subtiles invenciones, piélago de las honestísimas gracias y lindos descuidos, único, solo entre representantes, general en cualquier extraña figura, espejo y guía de dichos sayagos y estilo cabañero. Luz y escuela de la lengua española, para que veas su tan sublimada habilidad y mi torpe atrevimiento, aunque la afectación de servirte me disculpa. Et vale» [1].

Y no parando aún con esto puso en pos de este panegírico un segundo soneto de Amador de Loaysa «en loor de los *Colloquios pastoriles* de LOPE DE RUEDA», y en el que el poeta, después de ensalzar debidamente á Hércules, Héctor, Homero, *Aristotil*, Ovidio, Apeles, *Cicero* y Orfeo, á cada uno, por su particularidad característica y al último por la armonía de su *vihuela*, termina así su pedantesca obra:

De Césares fué Julio entre gentiles,
Apolo el tañedor de más primores;
y de Tubal las teclas muy preciadas.
De *Farsas* y *Colloquios pastoriles*
es LOPE sembrador de las mejores,
en casa Timoneda cultivadas [2].

En el mismo año que las *comedias* y *coloquios* imprimió también el librero valentino, con el título de *El Deleitoso*, una pequeña colección de siete *pasos* ó escenas breves, del mismo RUEDA, encabezándola, como de costumbre, con el siguiente «soneto de Ioan Timoneda á LOPE DE RUEDA en loor de la obra presente y representantes»;

Representantes hábiles, discretos,
pues sois en l'arte cómico famoso,
espejo, ejemplo, aviso provechoso,
de sabios avisados y discretos.
Con ánimos sinceros y quïetos,
venid alegremente al *Deleitoso*,
hallarlo heis repleto y caudaloso
de pasos y entremeses muy facetos.

1. *Obras de Lope de Rueda*, t. 1.º, p. 163.
2. Ídem, íd., p. 165.

El padre destos es el excelente
poeta y orador representante,
en todo universal, LOPE DE RUEDA.
Dellos y de sus obras al presente
por tôda nuestra España caminante,
embajador humilde Timoneda [1].

En la colección de sus comedias y en el *Deleitoso*, se estampó un retrato de LOPE DE RUEDA, grabado en madera, bastante tosco, pero que da idea de su persona. Represéntale ya de alguna edad (quizá según era poco antes de morir), con toda la barba, algo crecida y entrecana; dulzura y gracia expresiva en las facciones; ligeramente inclinada á un lado la cabeza y cubierta con un gorro ó sombrero particular, con el ala caída y cinta circular de bastante relieve. Viste un jubón ó chaqueta ceñida, abrochada hasta el cuello y con adornos en los hombros, y lleva un rollo de papeles en la mano derecha, que por cierto es de tamaño desmesurado, por lo que quizá fué suprimida en las reproducciones posteriores.

De este original sacó Pellicer (D. Casiano) el retrato de RUEDA, que puso en su *Origen de la comedia y del histrionismo* (t. 1.°, p. 21), ya un poco rejuvenecido y grabado por Alexandro Blanco. Esta copia sirvió á Ochoa (D. Eugenio) para el que estampó en el tomo 1.° de su *Tesoro del teatro español* (París, 1838, p. 154), muy bien grabado por Geoffroy, pero más distante ya del original. El grabado parisiense fué el modelo para el retrato al óleo que en 1852 pintó D. Manuel Barrón, en Sevilla, con destino á la galería de la *Biblioteca Colombina*, donde se halla [2].

Al artículo, repetidamente citado, escrito por D. Manuel Cañete en 1884, y publicado en el *Almanaque de la Ilustración*, acompañó un retrato de RUEDA enteramente distinto de los

1. *Obras de Lope de Rueda*, t. 1.°, p. 1.

2. Es el número 4 de la colección y mide 84 cent. de alto por 63 de ancho. (*Archivo hispalense. Revista hist. lit. y artíst.* 4.°, t. 3.°, Sevilla, 1887, p. 170).

conocidos. Ignoramos de donde se habrá tomado: representa el personaje como unos treinta años, barba muy cuidada y corte moderno, lleva en la cabeza una gorra con visera parecida á la que usan los jockeys que montan caballos de carreras.

Terminada la biografía de Lope de Rueda, debemos hablar ya de sus obras; pero antes habrá que dar una ligera idea de sus condiciones de actor, de cuál era el estado de la escena en su tiempo y de lo que él hizo por mejorarla.

III

RUEDA ACTOR Y DIRECTOR DE COMPAÑÍAS CÓMICAS

Antes de entrar en el estudio del teatro de Lope de Rueda, habrá que decir algunas palabras acerca de su mérito como artista dramático y director de compañía, ya que también en estos conceptos ocupa lugar señalado en la historia de nuestra escena:

El ilustre D. Manuel Cañete, que tan importantes servicios hizo á esta rama de la literatura española, padeció, sin embargo, durante su vida una rara preocupación en estas materias, cual fué la de no ver más que el aspecto religioso de nuestro drama. Para él, el verdadero, el único teatro español del siglo XVI antes de Lope de Vega, era el religioso; y, cegado con esta idea, no concedía importancia alguna á las manifestaciones populares que ya ostentaba en aquel tiempo. Así es que al ver la suntuosidad con que las representaciones dramáticas se hacían en las iglesias, en las catedrales, en los monasterios y en los palacios de los reyes y próceres, no podía creer, ó no comprendía que en los pueblos y ciudades, en donde los pobres cómicos tenían que ponerlo todo, recitación y decorado, fuese lo segundo humildísimo, exceptuando, naturalmente, las festividades del *Corpus* y otras en que los municipios cuidaban directamente del aparato escénico.

Pero esto era excepcional: lo comùn y ordinario era otra cosa que con harta claridad nos revelan diversos escritores del tiempo, á quienes Cañete, en uno de sus últimos escritos, desmiente con extraña falta de crítica. ¡Cómo si Cervantes, Agustín de Rojas, el Jurado de Córdoba Juan Rufo, Juan de la Cueva, Lope de Vega y otros se hubiesen confabulado para faltar á la verdad en cosa que había pasado ante su vista!

No basta que alguno de ellos incurra en equivocaciones de pormenor, como el asegurar Rojas que Rueda introdujo la división de la comedia en *actos*, porque en lo esencial, esto es, en lo pobrísimo de la decoración teatral y vestuario de los cómicos antes del célebre batihoja, están todos ellos conformes.

Empecemos por Cervantes, cúyo es el texto más explícito. Se ha visto ya que atribuye á Lope de Rueda el haber sacado las comedias de mantillas y haberlas vestido de gala y apariencia; pues antes de él todos los aparatos de un *autor de comedias* (director de compañía) se encerraban en un costal y se limitaban á los indispensables para el disfraz pastoril. «No había en aquel tiempo tramoyas, ni desafíos de moros y cristianos, ni á caballo. No había figura que saliese ó pareciese salir del centro de la tierra por lo hueco del teatro, al cual componían bancos en cuadro y cuatro ó seis tablas encima con que se levantaban del suelo cuatro palmos; ni menos bajaban del cielo nubes con ángeles ó con almas. El adorno del teatro, era una manta vieja tirada con dos cordeles de una parte á otra que hacía lo que llaman vestuario, detrás de la cual estaban los músicos cantando sin guitarra algún romance antiguo.»

Cervantes no se limitó á describir el estado material del teatro antes de Rueda, sino que especificó también lo mucho que dejó por hacer en la materia aquél insigne farsante, á su muerte y fueron poco á poco trayendo otros innovadores. «Sucedió á Lope de Rueda, Navarro, natural de Toledo, el cual fué famoso en hacer la figura de un rufian cobarde. Este levantó algún tanto más el adorno de las comedias, y mudó el costal de vestidos en cofres y en baules; sacó la música que antes cantaba detrás de la manta, al teatro público; quitó las barbas de los farsantes, que hasta entonces ninguno representaba sin

barba postiza, é hizo que todos representasen á cureña rasa, si no era los que habían de representar los viejos ú otra figura que pidiese mudanza de rostro; inventó tramoyas, nubes, truenos y relámpagos, desafios y batallas; pero esto no llegó al sublime punto en que está agora; y esto es la verdad que no se me puede contradecir» [1].

Antes del autor del *Quijote*, había el célebre comediante Agustín de Rojas, pintado con notable gracejo el estado del teatro cuando apareció RUEDA, en su *Loa de la comedia,* bien conocida de los aficionados á estos estudios.

Y porque yo no pretendo
tratar de gente extranjera,
sí de nuestros españoles,
digo que LOPE DE RUEDA,
gracioso representante
y en su tiempo gran poeta,
empezó á poner la farsa
en buen uso y orden buena.
porque la repartió en actos
haciendo *introito* en ella;
que ahora llamamos *loa*,
y declaraba lo que eran
las marañas, los amores;
y entre los *pasos* de veras,
mezclados otros de risa,
que porque iban entre medias
de la farsa, los llamaron
entremeses de comedias.
Y todo aquesto iba en prosa
más graciosa que discreta;
tañían una guitarra,
y ésta nunca salia fuera
sino adentro y en los blancos,
muy mal templada y sin cuerdas;
bailaba á la postre el bobo,

1. *Prólogo* de Cervantes á su comedias en cualquiera de las ediciones de 1615, 1749, 1829, etc.

y sacaba tanta lengua
todo el vulgacho, embobado,
de ver cosa como aquella. [1]

El aludido Rojas, que escribía por los años de 1600 su *Viaje entretenido,* publicado tres después, pero en el que recogió lances sucedidos mucho antes, especialmente los que cuenta Nicolás de los Rios, también cómico, y uno de los interlocutores de la obra, trae al principio de ella diversos episodios que á la vez se refieren al estado del teatro en tiempo de LOPE DE RUEDA.

Allí se ve reflejada la vida medio pícara y gitanesca que los primeros farsantes arrastraban, teniendo que llevar el hato al hombro, tocar el tamborino, y hacer el *bobo* en las aldeas más remotas; saliendo precipitadamente de los pueblos, unos á pie y sin capa y otros andando y en cuerpo, como decía Solano; fingiéndose mercaderes en determinados lugares; alzándose en otros con los fondos sin hacer la representación por falta de medios; caminando deacalzos, dumiendo por los suelos, comiendo muchas veces hongos y nabos que cojían por los caminos; adoptando los más viles oficios, como ayudar á cargar á los arrieros y cuidar de sus mulos; vistiendo calzones de lienzo sucio, coleto bien acuchillado, por las muchas roturas, sin camisa y en piernas y mal cubierta la cabeza, aun en invierno, por un gran sombrero de paja «con mucha ventanería».

Describe también Rojas alguna de aquellas primitivas compañías en que iba una sola mujer, que era la del *autor,* la cual con su dificultad para caminar, les causaba nuevas molestias:

«Yendo de esta suerte de un pueblo á otro, llovió una noche tanto que otro día nos dijo *(el autor)* que pues no había más de una legua pequeña hasta donde iba, que hiciésemos una silla de manos y que entre los dos llevásemos á su mujer; y él y otros dos que había llevarían el hato de la comedia y el muchacho el tam-

1. *El Viaje entretenido de Agustin de Roxas, natural de la villa de Madrid. Quinta edición.* Madrid, Benito Cano, 1793, 8.°; tomo 1.°, p. 110.

boril y otras zarandajas. Y la mujer muy contenta; hacemos nuestra silla de manos, y ella con su barba puesta, empezamos nuestra jornada.—RAMÍREZ. ¿Pues caminaba con barba?—SOLANO. ¡Bueno es eso! Las faldas muy cortas, un zapato de dos suelas, una barbita entreçana, y otras veces con una mascarilla, por guardar la tez de la cara.—ROJAS. ¡Buena cosa por mi vida!—Ríos. Llegamos de esta manera al lugar hechos mil pedazos, llenos de lodos, los pies llagados y nosotros medio muertos, porque en efecto servíamos de asnos. Pidió el *autor* licencia y fuímos á hacer la farsa, que era la de *Lázaro*. Púsose aquí nuestro amigo su vestido prestado y yo mi sayo ajeno, y cuando cuando llegamos al paso del sepulcro, el *autor*, que hacía el Cristo, díxole muchas veces á Lázaro: *surge, surge;* y viendo que no se levantaba, llegaron al sepulcro, creyendo estaba dormido, y hallaron que en cuerpo y alma había ya resucitado, sin dejar rastro de todo el vestido. Pues como no hallaron el santo, alborotóse el pueblo, y pareciéndole que había sido milagro quedóse el autor atónito. Y yo viendo el pleito mal parado, y que Solano era ido sin haberme avisado, hago que salgo en su seguimiento, y de la manera que estaba tomé hasta Zaragoza el camino, sin hallar yo en todo él rastro de Solano, el *autor* de sus vestidos, ni la gente de Lázaro (que sin duda entendieron que se había subido al cielo, según desapareció): en efecto, yo entré luego en una buena compañía y dexé esta vida penosa» [1].

Esta situación miserable contrasta ciertamente con las ínfulas y aire señoril que algunos faranduleros se daban aun en cosas menudas. En la Biblioteca Nacional de esta corte hay alguna cartas inéditas de cómicos de estos tiempos, muy curiosas bajo este aspecto. Véase una de ellas, en la que el farsante Juan de Heredia se expresa como pudiera hacerlo el Duque de Alba, no obstante referirse á una pepueña deuda de un compañero suyo:

«Ill.e señor.—Parésceme fuera bien me hubiera Vm. enviado mis quinientos setenta y dos reales y mi herreruelo y sombrero pues me lo debe. Y fuera bien acordarse de tantas buenas obras como yo hice á Vm. y á su compañía. Pues Vm. sabe lo que he pasado y paso con quien debo por Vm. muchos dineros á muchos

1. *El Viaje entretenido*, tomo 1.º, p. 93.

de esta ciudad y por la necesidad que tengo de enviar dineros á Valladolid para mi hermano. Vm. lo ha hecho como se le ha antojado: algún día nos encontraremos para ver si hay otro Juan de Heredia, Ahí envío poder y recaudos al señor Esteban Cinturíón, ginovés, para que Vm. le entregue los cincuenta y dos reales que me debe; y pues el herreruelo y sombrero no estarán para enviarme avíseme Vm. la cantidad que pudo valer cuando se lo presté; pues sabe tengo mucha necesidad. Y si Vm. no gustare enviarme mi dinero, avíseme Vm., porque pienso ir á buscarle á donde fuere y cobrar de mi á Vm. El faldellín del ama se fué con él adonde se empeñó; por Vm. pago siete ducados por él al ama: vea Vm. si me he de quedar por Vm. con tanta ganancia. El dinero que truxo Molina se ha dado á sus dueños: yo aguardo el mío. Al señor Santander [1] le beso las manos: yo le respondí á la suya de Xerez á Sevilla, á donde me avisó y he tenido cuidado de su cofre y nadie me supo dar razón del mesón hasta que vino Molina y me dijo estaba embargado por un criado suyo y hablé con un amigo del señor Santander y me dijo que por 40 reales de la traida del cofre y otros 50 que se concertaron con el mochacho, está por esto: dígale envíe poder y dineros para que se le envíe, y no permita Vm. pase yo más trabajos por mi dinero, y vista ésta se le entregue á quien dije que es al señor Esteban Centurión. Nuestro Señor guarde á Vm.—De Granada á 25 de Septiempre de 1585.—B. L. M. de Vm. —Juan de Heredia» [2].—El sobrescrito va «al Sr. Juan de Limos, autor de comedias en Sevilla» [3].

Agustín de Rojas enumera las distintas clases de compañías, especialmente las más rudas y groseras que existían antes de su tiempo, en un pasaje curiosísimo, que no insertamos porque ha sido reproducido ya varias veces por algunos críticos como

1. Martín de Santander fué otro cómico famoso y *autor* de compañías de estos tiempos.

2. Este Juan de Heredia es sin duda el tronco y raiz de una familia célebre en nuestros anales histriónicos, hasta principios del siglo pasado, y que entre otros, produjo á Alonso, á Jerónimo, á Tomás y María de Heredia, más famosa que todos.

3. Juan de Limos, pasó luego á Portugal y en Lisboa residió y dió representaciones algún tiempo.

el Conde de Schack en su *Historia del Teatro español,* tantas veces citada [1].

Aquellas formas más rudimentarias habían ya desaparecido; pues Nicolás de los Ríos, que llevaba treinta años de andar en la farándula, no conocía algunas; pero sí existían ciertamente en la época de LOPE DE RUEDA.

A este pobrísimo estado del teatro en su parte externa alude también el Jurado de Córdoba Juan Rufo, al fin de su libro *Las seiscientas apotegmas y otras obras en verso,* impreso en Toledo, por Pedro Rodríguez, en 1596, donde hay unas *Alabanzas de la comedia,* que dicen:

¿Quién vió, apenas ha treinta añes
de las farsas la pobreza,
de su estilo la rudeza
y sus más humildes paños?
¿Quién vió que LOPE DE RUEDA,
inimitable varón,
nunca salió de un mesón,
ni alcanzó á vestir de seda?
Seis pellicos y cayados,
dos flautas y un tamborino,
tres vestidos de camino,
con un fieltro gironados.
Una ó dos comedias solas,
como camisas de pobre;
la entrada á tarja de cobre
y el teatro casi á solas.
Porque era un patio cruel,
fragua ardiente en el estío,
de invierno un helado río,
que aun agora tiemblan dél [2].

1. Tomo 1.º, págs. 398 y siguientes de la nueva edición de los *Escritores castellanos,* Madrid, 1885. También transcribió estos pasajes D. Cayetano Rosell en su colección de los *Entremeses* de Quiñones de Benavente: apéndice del tomo segundo.

2. Wolf en sus *Studien* utilizó ya este texto. V. la p. 348 del tomo 2.º de la traducción castellana, publicada con el título de *Historia de las lit. cast. y portuguesa.* Madrid, sin a. (1896).

Pero en cuanto á que RUEDA fuese mejorador del espectáculo en su parte material, no solo lo dicen Cervantes y Rojas sino que Juan de la Cueva lo indica igualmente en su *Ejemplar poético*, al exclamar:

> El singular en gracia, el ingenioso
> LOPE DE RUEDA el cómico tablado
> hizo ilustre con él y *deleitoso* [1].

Y Lope de Vega hacía arrancar del cómico sevillano la ya constante practica del teatro; pues no á otra cosa se refieren aquellas palabras del *Prólogo* en la *Parte XIII* de sus obras dramáticas, cuando dice «Otros se les oponen (á la comedia: esto es, á su representación) con razones frías, y válense de las que algunos Padres de la antigüedad escriben de ellas, como si fueran de aquel tiempo las de España, no siendo más antigüas que RUEDA á quien oyeron muchos que hoy viven» [2]. Lo que los moralistas del tiempo de Lope de Vega combatían no eran las comedias como obra literaria sino la representación pública y aparatosa de ellas.

Y por lo que toca al mérito personal de RUEDA como artista ó recitante, son unánimes los elogios de los que le oyeron. *Supremo representante; generat en cualquiera extraña figura; espejo y guia de dichos sayagos y estilo cabañero*, decía Timoneda, especificando á la vez algunos de los papeles en que el batihoja sobresalía. Y en otro lugar no vacila en calificarle de *único, solo, entre representantes; padre de las sutiles invenciones; piélago de las honestísimas gracias y lindos descuidos.*

Más autorizados aún y concretos son los encomios de Cervantes al ponderar la habilidad de RUEDA en algunos papeles como en los de negra, de rufián, de bobo y de vizcaino, «que todas estas cuatro figuras y otras muchas hacía el tal LOPE con la mayor excelencia y propiedad que pudiera imaginarse».

---

1. *Parnaso español*, de Sedano; tomo 8.°, p. 24.
2. *Prólogo á la Parte XIII de las comedias de Lope de Vega.* Madrid, Alonso Martín, 1620, 4.°

Con lo expuesto creemos se comprenderá la parte que á RUEDA toca en el perfeccionamiento del arte de representar. Veamos ahora el alcance de sus innovaciones literarias.

IV

OBRAS DE LOPE DE RUEDA

Las letras españolas deben, como va dicho, á la diligencia del modesto librero valentino el poder gustar y apreciar las obras poéticas del artesano de Sevilla, adquiriendo por ello derecho á la gratitud de todos y fama perdurable, que ya en su tiempo le reconoció Cervantes, cuando dijo que

> Ofrece la comedia, si se advierte,
> largo campo al ingenio, donde pueda
> librar su nombre del olvido y muerte.
> Fué de esto ejemplo Juan de Timoneda
> que con solo imprimir, se hizo eterno,
> las comedias del gran LOPE DE RUEDA [1].

Estampó, pues, Timoneda en la ciudad de Valencia, en 1567, las cuatro únicas comedias de RUEDA que han llegado á nosotros y los dos *Coloquios pastoriles, de Timbria* y *de Camila,* seguido todo de un corto diálogo en verso *sobre la invención de las calzas* [2].

En el mismo año publicó también Timoneda una pequeña colección de *pasos* ó entremeses para intercalar en la representanción de las comedias y coloquios, titulada *El Deleitoso* [3], y

---

1. CERVANTES: *Viaje del Parnaso*, 1614. V. el cap. VIII.

2. Véase en el *Apéndice I,* la descripción bibliográfica de las ediciones de las *Comedias* y *Coloquios* de LOPE DE RUEDA.

3. *El Deleytoso. Compendio lla | mado el Deley | toso, en el qval se | contienen muchos passos graciosos del excellen | te Poeta y gracioso representante Lope | de Rueda, para poner en principios | y*

tres años más tarde una nueva colección del mismo género con el nombre de *Registro de representantes,* donde incluyó

---

entremedias de Colloquios, y | *Comedias.* | *Recopilados por Ioan Timoneda.* | (Retrato de LOPE DE RUEDA; el mismo de las comedias). *Impressos con licencia y Priuilegio* | *Real por quatro años 1567.* | *Vendense en casa de Ioan Timoneda* | (Al fin). *Impresos con licencia* | *en la inclita ciudad de Valencia,* | *en casa de Ioan Mey. Año M. D. Lxvij.* 8.º letra red., 32 hojas sin foliar. A la vuelta del frontis hay un soneto de Timoneda á los representantes y en honor de RUEDA, que ya hemos mencionado. Contiene siete *pasos,* que enumeraremos luego.

Otra edición:

Compendio | *llamado el De* | *leytoso, en el qval* | *se contienen muchos pas* | *sos graciosos del excellente Poeta* | *y gracioso representante Lope* | *de Rueda, para poner en prin* | *cipios y entremedias* | *de Colloquios, y co* | *medias. Recopilados por Iuan* | *Timoneda.* | *Con Licencia.* | *Impresso en la muy noble y muy leal* | *ciudad de Logroño por Mathias Mares.* | *Año de 1588.* 8.º—Á la vuelta sigue el soneto de Timoneda en loor de la obra y luego los *pasos* que acaban en el recto de la hoja 34 y en el verso de la misma el *Colloqvio lla* | *mado prendas de amor, son inter* | *locutores* | *Menandro y Simon pastores, y Cilena pastora.* Ocupa hasta el recto de la hoja 38 y al reverso se halla la *Licencia,* sin fecha, y al fin de todo: *Impresso en la muy* | *noble y muy leal ciudad de Logroño, por Mathias* | *Mares.* 1588 (Escudo).

Reimprimió la 1.ª edición el Marqués de la Fuensanta, reproduciendo la portada en facsímil *(Col. de lib. rar. ó cur.* Tomo 23. I de las *Ob. de* RUEDA. Madrid, 1895, 8.º) Todas contienen lo mismo; esto es, los siete *pasos* que Moratín en sus *Orígenes* y Barrera en su *Catálogo del teatro antiguo esp.* (Art. RUEDA) colocan por el orden siguiente:

1.º El que Barrera tituló *Los criados* y es el núm. 66 del *Catálogo histórico de los Orígenes,* de Moratín.

2.º Moratín lo imprimió en sus *Orígenes* con el título de *La Carátula,* y en su *Catálogo* lleva el núm. 68.

3.º Reimpreso por Moratín, con el nombre de *Cornudo y contento.* Núm. 70 de su *Catálogo.*

4.º Reimpreso por Moratín, bajo el título de *El Convidado.* Núm. 71 del *Catálogo.*

tres *pasos* más y un *coloquio* de nuestro LOPE DE RUEDA [1].

Hay memoria de otros dos ó tres *coloquios* [2], y con menos

5.º Barrera propone se le dé el título de *La tierra de Jauja.* Mencionado por Moratín en el núm. 72 de su *Catálogo.*

6.º Impreso por Moratín, con el dictado de *Pagar y no pagar.* Núm. 73 de su *Catálogo.*

7.º Impreso por Moratín con el título de *Las Aceitunas.* Número 75 de su *Catálogo.*

De suerte que los siete pasos sólo el 1.º y el 5.º no fueron impresos por Moratín; pero los demás lo fueron con bastantes alteraciones.

1. *Registro de representantes* | *a do van registrados* | por *Ioan Timoneda, muchos y graciosos* | *pasos de Lope de Rueda y otros* | *diversos autores, así de la* | *cayos como de simples y* | *otras diversas figuras.* | *Impresos con licencia.* | *Véndese en casa de Ioan Timoneda* | *mercader de libros á la Merced.* | *Año de 1570.* 8.º, 36 hojas sin fol. Sigue una octava de Timoneda á los representantes y encima el retrato del librero.

El Marqués de la Fuensanta reprodujo este rarísimo libro en el tomo 1.º de la citada colección suya de las *Obras de* RUEDA, páginas 76 y siguientes.

Comprende esta colección seis nuevos *pasos;* los tres últimos de RUEDA y además el *Coloquio* en verso titulado *Prendas de amor.*

Los tres *pasos* que no pertenecen á RUEDA hállanse mencionados en los números 97, 98 y 99 del *Catálogo* de Moratín.

El 4.º, de RUEDA mencionado por Moratín en el núm. 93 de su *Catálogo*, propone Barrera que se titule: *Los lacayos ladrones.*

El 5.º, de RUEDA, lo imprimió Moratín con el nombre de *El rufián cobarde,* y lo cita al núm. 89.

El 6.º, de RUEDA, mencionado en el núm. 90 de dicho *Catálogo*, se titularía, según Barrera, *La generosa paliza.*

El coloquio *Prendas de amor*, lo imprimió Moratín y además lo estudia en el núm. 92 del *Catálogo.*

2. Ya hemos dicho que Cervantes en su comedia *Los baños de Argel* habla de un coloquio en verso, hoy perdido, del cual reproduce algunas quintillas muy graciosas, que también copia Moratín en el núm. 81 de su tan citado *Catálogo histórico.* De otro coloquio tampoco conocido da noticia el P. Baltasar Gracián, en su *Agudeza y arte de ingenio* (Cap. XLV), al hablar *de la agudeza por desempeño*

certeza se le atribuye cierta obra dramática en verso, titulada *Farsa del Sordo* [1].

También con error se le atribuye en los *Catálogos* de la Bi-

---

en el hecho, donde dice: «Han adelantado grandemente en este artificio nuestros españoles. Comenzó el prodigioso LOPE DE RUEDA, á quien llamó el Jurado de Córdoba Juan Rufo, inimitable varón, con verdad. Tuvo excelentes invenciones: sea bastante prueba aquella en que introduce cuatro amantes encontrados, dos pastores y dos pastoras apasionados entre sí con tal arte que ninguno correspondía á quien le amaba; pidieron al Amor, en premio de haberle desatado de un árbol, á que le habían amarrado la virtud y la sabiduría, que les trueque las voluntades y haga de modo que ame cada uno á quien le ama; y cuando parece que se desempeña, entonces se enreda más las traza; porque pregunta Amor que voluntades quieren que violente y mude, las de los hombres ó las de las pastoras. Que se concierten entre sí: aquí entra la más ingeniosa disputa, dando razones ellos y ellas por parte de cada sexo, que es una muy ingeniosa invención». (V. pág. 259 del tomo 2.º de las *Ob. de Lor. Gracián.* Madrid, 1757, 4.º). Todavía parece haber rastro de otro coloquio pastoril, impreso en Valencia, en casa de Pedro Mey, en 1567, que Jimeno en sus *Escritores del Reino de Valencia* atribuye á Timoneda; pero que Fuster en su *Bil. Val.* corrige diciendo ser de LOPE DE RUEDA. Barrera sospecha si este coloquio será el citado por Cervantes en su comedia de *Los baños de Argel.*

1. Moratín (núm. 76 de su *Catálogo)* dice se atribuye á RUEDA una *Farsa del sordo*, que, según él, no tendría mérito particular y á la que fija la fecha de 1549; pero parece hablar sólo de oídas, pues no da seña alguna de la obra. Una edición de esa *Farsa* hecha en Alcalá, en 1616, efectivamente dice fué «compuesta por LOPE DE RUEDA, representante». Pero hay otras ediciones muy anteriores, alguna impresa de seguro en vida del mismo RUEDA en que no figura su nombre. En el *Ensayo de una biblioteca de libros esp.* de Gallardo, Zarco del Valle y Sancho Rayón (tomo 1.º, p. 1147) se cita una edición de Alcalá con el privilegio de 1568 y una minuciosa portada en la que no se dice que tal farsa pertenezca á RUEDA; y en el número precedente se detalla otra edición de Valladolid bastante anterior (Salvá, que también la registra en su *Catálogo*, tomo 1.º, p. 438, le da la fecha de 1560) en la que tampoco se tiene por su

blioteca Nacional de París [1], un corto *Entremés* manuscrito [2] titulado *del Mundo y No-nadie.*

Son interlocutores *Muñoz, Lope de Rueda* (por lo cual se le apropiaría la obra), *Mundo* y *No-nadie.*

Empieza queriendo *Muñoz* detener á RUEDA, que va de prisa á casa de un procurador. Llegan el *Mundo* y *No-nadie* y cada uno de ellos dice lo que es y como siendo tan opuestos andan juntos. El *Mundo* ó *todo el mundo*, lleva ruido y negocios: el otro nada. Es cosa enteramente ininteligible y sosa. Ni por el estilo ni por el lenguaje se parece á las demás obras de RUEDA. Además en él asegura éste que tenía hijos, cosa que, como sabemos no era cierta: solo es curioso porque nos demuestra

---

autor al cómico de Sevilla. El estilo no es parecido á las demás obras poéticas que de él conocemos: no obstante, el Marqués de la Fuensanta la incluyó en su colección de las obras de RUEDA, tomo 1.º, pág. 297 y antes había sido impresa en el *Ensayo* de Gallardo.

1. *Catalogue des manuscrits espagnols de la Bibliothèque Nationale par M. Alfred Morel-Fatio.* París, 1881, p. 221.

2. Ya se ha impreso, como de RUEDA, en la *Revue hispanique* de París, correspondiente al primer semestre de 1900, pp. 251 y siguientes. Empieza:

MUÑOZ

Lope de Rueda, ¿do vais?

LOPE

Señor Muñoz, ya lo veis.

MUÑOZ

Mustio parece que andais.

LOPE

¿Mustio yo? ¡Bien lo alcanzais!
Muerto, ¿por qué no direis?

Y acaba hablando el mismo LOPE:

Sus, señores, dad lugar
á ciertos recitadores,
enfadados de escuchar
vuestros notorios errores.

una vez más la popularidad del célebre cómico, pues se le buscaba para apadrinar obras ajenas.

Aunque corre como anónimo no puede decirse lo mismo del *Auto de Nabal y Abigail*, que manuscrito figura en un códice del siglo XVI comprensivo de otras 95 obras dramáticas del tiempo en nuestra Biblioteca Nacional, y á la hora que escribimos esto se halla ya impreso [1]. El asunto, como el título lo indica, está tomado de la Sagrada Escritura, pero tratado con el buen humor y gracia cómica y satírica propias del artista sevillano. Todas las circunstancias que concurren á diferenciar los escritos de unos y otros autores se hallan reunidas en esta linda piececilla. Caracteres, especialmente el del *bobo*, hermano gemelo de otros que figuran en los *Coloquios*, el estilo é idioma que en él se usan, el empleo de cantarcillos y otros metros populares, tan usados por RUEDA, no dejan lugar á dudas de que á él pertenece esta obra hasta hoy expósita [2].

Tampoco pueden abrigarse dudas acerca de otro *Coloquio* que hallamos mencionado en el inventario de las existencias de la librería del mismo Juan Timoneda, formado á su muerte en 1583, documento en extremo curioso dado á conocer no hace mucho por su descubridor D. José E. Serrano y Morales y en el cual se mencionan las demás obras de LOPE DE RUEDA [3]. Por desgracia el nuevo *Coloquio* no nos es conocido.

---

1. *Colección de Autos, Farsas y Coloquios del siglo* XVI *publiée par Léo Rouanet. Tome II.* 1901, p. 502. El título completo de la obra es: *Auto de Nabal y de Abigail y David y quatro pastores y dos soldados y un pastorcillo y una moza llamada Savinilla y un bovo llamado Jordan.* Está en prosa como casi todas las obras de RUEDA y casi todo él se lo llevan los chistes y despropósitos del *bobo.*

2. En un breve artículo que hemos publicado recientemente en la *Revista Española* (número IX: 1.° Mayo 1901) y reproducimos como apéndice al final de esto, creemos haber demostrado lo dicho arriba.

3. *Reseña histórica en forma de Diccionario de las Imprentas que han existido en Valencia desde la introdución del arte tipográfico en España hasta el año 1868 con noticias bio-bibliográficas de los prin-*

Entre las obras no dramáticas de nuestro batihoja ha parecido recientemente manuscrito un opúsculo en prosa titulado *Flor de medicina*, en el cual, nuestro actor, como Molière, tiende á ridiculizar los malos médicos [1].

Además en el texto de las comedias y coloquios se hallan

---

cipales impresores por José Enrique Serrano y Morales. Valencia, Impr. de F. Domenech, 1898-99, 4.º

Son demasiado curiosos los títulos de algunas obras dramáticas que vendía Timoneda para que no los transcribamos aquí por ver si se hallan algunas de estas piezas desconocidas y para que se note el precio que entonces tenían otras.

«Item huns colloquis matrimonials en tres sous.

Item vna turiana, en tres sous.

Item Doscentes turianes á vint y un plech tenen cent sexanta huit mans.

Item *cent sexanta tres comedies de Lope de Rueda les primeres a set plechs tenen quaranta cinch mans y setze fulls.*

Item *cen huitanta tres comedies de Lope de Rueda les segundes á set plechs tenen cinquanta mans y onze fulls.*

Item *Cent quaranta set tomos dits colloquios Pastoriles de Lope de Rueda á set plechs tenen quaranta mans y un full.*

Item cent novanta nou colloquis pastoriles dits les tres colloquios pastorils los dos de Vergara y EL OTRO DE LOPE á nou plechs tenen setanta una ma quinze fulls.

Item cent vint y dos tomos dits el deleytoso de Lope á quatro plechs tenen denou mans setze fulls.

Item cinch centes quaranta dos obres jntitulades ternario sacramental, á onze plechs y mig tenen dos cents quaranta nou mans huyt fulls.

Item sexanta quatro obres jntitulades Colloquio pastoril á tres plech tenen set mans y deset fulls.

Item Cinquanta Comedies jntitulades floranteas a cinch plechs tenen vna ma.

Item trenta dos colloquis de la verdat a dos plechs y mig tenen tres mans y huyt fulls.

Item quaranta huyt farsa dorada á plech y mig tenen dos mans y vint y dos fulls.»

(Cada pliego de estos tenía 12 hojas cuando el tamaño era en 12.º)

1. En el *Apéndice II* describimos este juguete de LOPE DE RUEDA.

algunos otros *pasos* que no han sido separados por Timoneda; pero de los que dió una lista al final de su recopilación advirtiendo que podían segregarse sin que el interés de la obra principal se disminuyese [1].

---

1. Son estos *pasos*, dos en la comedia *Eufemia;* el primero que forma la escena segunda entre Vallejo, lacayo cobarde y baladrón, y Grimaldo, paje; y el otro entre Polo, lacayo, y la negra Eulalia. En la comedia *Armelina* hay otros dos, intercalado uno en la escena segunda, entre Mencieta, moza, y Guadalupe, criado, *simple;* y el segundo en la escena cuarta entre Viana y el moro Mulien Bucar. También puede considerarse como paso casi toda la escena tercera en que principalmente hablan Diego de Córdoba, zapatero, y el casamentero Rodrigo. En la comedia de *Los engañados* no hay más que una escena que pueda considerarse como *paso:* la quinta entre Pajares, *simple*, Verginio y Marcelo. En cambio la *Medora* tiene tres, empezando ya en la escena primera, que forma un *paso* de valentón cobarde, como la de Vallejo en la *Eufemia*. Intercalado en la escena segunda hay otro *paso* de lacayo goloso y luego en la escena cuarta uno graciosísimo entre Gargullo, lacayo y una gitana. En el *Coloquio de Camila* hay dos: uno entre Pablos Lorenzo, *simple*, y Ginesa de Bolaños, su mujer; y otro al fin de la obra entre los mismos. El *Coloquio de Timbria*, puede decirse que es un puro *paso*, pues apenas intervienen los personajes serios diciéndoselo todo el gracioso ó *simple* Leno, que interrumpe la acción cuantas veces quiere, primero para contar la vida y milagros de su madre, que como bruja fué encorozada y quemada en Cuenca, luego con el pastor Troico para explicarle como se comió unos dulces destinados al pastor, y, por último, en otro largo *paso*, que consta de tres partes, referente á que habiendo enviado el amo á Leno al monte á buscar leña se quedó dormido y le robaron el asno y vistieron á él los aparejos. En tal situación Leno duda primero si es él mismo, luego discurre el medio de evitar el castigo que teme de su amo; cuyo medio consiste en ocultarse en el pajar diciendo es un *ratón de Indias*, lo que, sin embargo, no le vale para eximirse de ser atado á un poste y no recibir más alimento que *algunas lechugas porque amengüe de cuerpo*. Además hay otro *paso* en este mismo *Coloquio*, entre el pastor Isacaro y la negra Fulgencia.

De modo que el caudal dramático conocido de LOPE DE RUEDA se compone de cuatro comedias, tituladas:

Comedia Eufemia.

Comedia Armelina.

Comedia de los engañados y no *de los engaños.*

Comedia Medora.

Tres coloquios pastoriles:

Coloquio de Camila.

Coloquio de Tymbria.

Prendas de amor. (Coloquio en verso.)

Siete *pasos* en *El Deleitoso,* que son:

1.° *Los criados.*

2.° *La Carátula.*

3.° *Cornudo y contento.*

4.° *El convidado,*

5.° *La tierra de Jáuja.*

6.° *Pagar y no pagar.*

7.° *Las aceitunas.*

Tres *pasos* en el *Registro de representantes:*

8.° *El Rufián cobarde.*

9.° *La generosa paliza.*

10. *Los lacayos ladrones.*

El *Diálogo sobre la invención de las calzas,* que puede considerarse como otro *paso.*

Auto de Nabal y Abigail.

Y por último, los diversos *pasos,* en número de catorce, intercalados en sus comedias y coloquios, que también pueden tomarse como obras independientes.

Es indudable que RUEDA compuso más obras, en especial del género bucólico. Los encomios de Cervantes y Lope de Vega, no se compaginan con lo que hoy existe del batihoja sevillano en tal clase, que es de lo peor de su repertorio [1]. En-

1. Lope de Vega en la dedicatoria de su comedia *La Arcadia* al Dr. Gregorio López Madera, decíale: «Vm... recibirá en su amparo la primera comedia de este libro que, puesto que es de pastores de la Arcadia, no carece de la imitación antigua, si bien el uso de

tre los *pasos* también faltan algunos: de aquellos de *vizcaino*, papel que tan excelentemente hacía RUEDA, según el propio Cervantes, no se conserva ni la muestra más insignificante.

Lo mismo que ha llegado á nosotros no es enteramente puro, porque Timoneda introdujo varias correcciones, si bien puede suponerse fuesen de escasa monta, por el gran respecto que RUEDA le imponía. El referido Timoneda lo declara en la *Epístola satisfactoria al prudente lector*, que antecede á la comedia *Eufemia:*

«Viniéndome á las manos, amantísimo lector, las comedias del excelente poeta y gracioso representante LOPE DE RUEDA, me vino á la memoria el deseo y asecración, que algunos amigos y señores míos, tenían de vellas en la provechosa y artificial imprenta. Por do me dispuse (con toda la vigilancia que fué posible) á ponellas en orden, y sometellas bajo la corrección de la Santa Madre Iglesia. De las cuales, por este respecto, se han quitado algunas cosas no lícitas y mal sonantes, que algunos en vida de LOPE habrán oido. Por tanto, miren que no soy de culpar, que mi buena intención es la que me salva»[1].

Insiste Timoneda en lo de las correcciones en otra *Epístola al considerado lector*, diciendo con gracejo:

«El trabajo que que á mi se me ha puesto de sacar á luz é imprimir las presentes comedias del excelente poeta y gracioso representante LOPE DE RUEDA, no te des á entender que ha sido uno, sino muy muchos y de harto quilate. El primero fué escribir cada una de ellas dos veces, y escribiéndolas (como su autor no pensase en imprimirlas), por hallar algunos descuidos, ó gracias, por mejor decir, en poder de simples, negras ó lacayos, reiterados; tuve necesidad de quitar lo que estaba dicho dos veces en alguna de ellas y *poner otros* en su lugar. Después de irlas á hacer leer al theólogo que tenía diputado para que las corrigiese y pudiesen ser impresas, y por fin y remate, el depósito de mi pobre bolsa; pues á quien

---

España no admite las rústicas *Bucólicas* de Teócrito, antiguamente imitadas del famoso poeta LOPE DE RUEDA». *Parte trecena de las comedias de Lope de Vega*, 1620.)

1. *Obras de Lope de Rueda*, edición Fuensanta del Valle, tomo 2.°, pág. 3.

tantos trabajos tuvo por darte algún honesto y apacible recreo, te suplico que no sobrevenga otro de tu mano, en quererme reprochar un tan cotidiano y debido servicio, pues nací para servirte y pasar la vida en esta pobre habilidad que Dios me dió» [1].

Con estas advertencias podemos ya entrar en el exámen de las obras dramáticas de LOPE DE RUEDA.

COMEDIAS

Nada de original tiene RUEDA en cuanto á la invención de sus comedias; todas están, al parecer, tomadas del italiano. La influencia de la literatura de aquel país era entonces general en la nuestra, reflejándose en la poesía lírica, en la novela y en el teatro.

Las conquistas de los españoles, comenzadas por Alfonso V de Aragón y proseguidas luego por el Gran Capitán y el Emperador, de una parte; y por otra el advenimiento al solio pontificio de papas como Calixto III y Alejandro VI, habían establecido una corriente de emigración española á Italia, cada día mayor y que no se limitaba á clases determinadas de la sociedad, sino que las comprendía todas; seglares y clérigos, hombres y mujeres. Muchos concluían por establecerse allí, siendo de este modo incentivo para la estancia más ó menos transitoria de otros que, al volver, traían aquellas ideas que más fuertemente les habian impresionado y las comunicaban á sus conciudadanos.

Limitándonos al teatro, bastará recordar que en Italia adquirió Encina la última manera que informa sus obras; que en Italia escribió las suyas el insigne Torres Naharro, y que, cuando en 1548 se celebró en Valladolid el casamiento de D.ª María, hermana de Felipe II, con Maximiliano de Hungría, se representó allí para solemnizarlo, no una obra española, sino una comedia del Ariosto.

1. *Obras de Lope de Rueda*, t. 2.º, pág. 151.

Por eso no es de estrañar que el primer impulso de nuestros dramáticos posteriores fuese el de imitar un arte que creían y era más perfecto que el pastoril, único usado hasta entonces, y que respondía al general movimiento en busca de grandezas y aventuras que poseía á todos los españoles. El teatro italiano le suministraba lances estupendos, pero que en aquel tiempo no eran imposibles, humildes hidalgos ó artesanos que se despiertan un día marqueses ó príncipes y dueños de inmensos territorios; jóvenes desheredados que se casan con ricas y nobles herederas; muchachas al parecer de baja extracción y que resultan hijas de mercaderes opulentos; robos de niños y ataques de corsarios que sirven para preparar situaciones de alto interés dramático.

Nada de esto sucedía en la árida y pobre tierra de Castilla; pero sí en las que baña el Mediterráneo y más allá del Atlántico; y los que no podían llegar á tales lugares se contentaban oyendo referir semejantes maravillas á los que volvían, leyéndolas en las historias novelescas ó viéndolas representadas en la escena.

Antes de Lope de Rueda había ya ejemplos de esta imitación bien manifiesta (sin hablar de Torres Naharro) en la *Comedia de Sepúlveda* y en la *Comedia Pródiga*, según hemos advertido, y en tiempo de Rueda y poco después hicieron lo propio su compañero de profesión Alonso de la Vega [1], su amigo Timo-

1. Alonso de la Vega fué un cómico de la compañía de Lope de Rueda, según se cree, y que habría fallecido antes que éste, pues ya lo estaba en 1566 cuando Timoneda publicó sus obras dramáticas con el siguiente título: *Las tres famosissi | mas Comedias del Illustre Poe | ta y gracioso representante Alon | so de la Vega. Agora nueuamente sacadas á luz por | Juan Timoneda. | En el Año | 1566. | Con priuilegio Real por quatro años | Véndense, en casa de | Joan Timoneda* | Al fin, dice: *Impressas en la | ciudad de Valencia | año. 1566.* 8.º let. gót.; sin fol.; sign. *A-H* todas de á 8 hojas. En la portada lleva un retrato del autor que se repite otras dos veces en el texto. Comprende éste las tres comedias tituladas *Tholomea, Tragedia Serafina* y *La Duquesa de la Rosa.* Estas tres obras son sin duda alguna tomadas del italiano, como lo acreditan los luga-

neda [1], el anónimo autor de la comedia *Rosiela* [2], el de la

---

res de la acción. los nombres de los personajes y el caracter mismo del argumento. Sobre dos de ellas, la 1.ª y la 3.ª, formó el mismo Timoneda dos de los cuentos de su *Patrañuelo (Patrañas* 1.ª y 6.ª) aunque, según lo que indica, pudiera ser que tanto él como Alonso de Vega tomasen los asuntos de alguna colección italiana de novelas, pues en ambos casos se expresa así: «De este cuento pasado hay hecha comedia que se llama *Tolomea*»; «De éste cuento pasado hay hecha comedia llamada de *La Duquesa de la Rosa*». Alonso de la Vega escribe en prosa, como Rueda; sus comedias son del mismo gusto que las de su maestro; pero mucho más desordenadas é inverosímiles, pues no falta tampoco el elemento fantástico y alegórico.

1. Además de las ya mencionadas compuso Timoneda y publicó en 1559 la comedia *Cornelia*, que es una imitación del *Nigromante* del Ariosto (obra muchas veces imitada entre nosotros, quizá por ser la más conocida); y pocos años después imprimió una nueva colección de piezas dramáticas con el título de: *Tvriana (*) En la qual se contienen diuersas Comedias y Farças muy elegantes y graciosas, con | muchos entremeses y pasos apazibles: agora nueuamente | sacadas á luz por Iuan Diamonte. Dirigida al muy | Illustre señor don Ioan de Villarrasa, Gouerna | dor y teniente de Visorrey, y Capitan general del reyno de Valencia, mi señor.* (Escudo.) *Impressa en Valencia en casa de Ioan Mey, | con licencia del sancto officio | Con priuilegio Real por quatro años.* 4.º. Además de cinco pasos ó entremeses contiene la tragicomedia *Filomena;* la farsa llamada *Paliana*; la comedla *Aurelia;* la farsa llamada *Trapacera;* otra llamada *Rosalina* y otra *Floriana*. Todas estas obras son de gusto y corte italiano como puede verse par los amplios análisis y extractos que Moratín hace de ellas; (números 111 á 116, su *Catálogo histórico* tantas veces citado). Timoneda que por sus obras propias y propagador de las ajenas es el alma y centro del movimiento dramático de Valencia en la mitad del siglo XVI es también autor de varios autos sacramentales contenidos en dos diversos *Ternarios* que imprimió en Valencia en 1575 (V. Gallardo, *Ensayo*, t. 4.º, pp. 725 y 728).

2. *Farsa llamada Rosiela nuevamente compuesta... Cuenca*, 1558. «Amores, diálogos pastoriles, gracias del bobo, *niños robados en la*

(*) De Turia, el rio de Valencia.

Comedia Feliciana [1] y otras. Hablemos ya de las de RUEDA.

La primera de su colección es la titulada *Eufemia* [2], cuya trama la forma un asunto muy conocido y empleado en otras literaturas, desde Boccacio *(Decam. giorn. sec. nov.* 9.ª), quien acaso la habría tomado de algún cuento oriental, pasando por nuestro Timoneda *(Patr.* 15) hasta el gran Shakespeare, que lo tuvo presente y dió origen á la tragedia *Cymbeline King of Britaine*, una de sus últimas obras. También es posible que RUEDA (puesto que difiere en los pormenores del cuento boccaciano) tomase el argumento de su comedia directamente de alguna italiana que, al menos nosotros, no conocemos; pero no puede negarse, como lo ha hecho Cañete, el parentesco.

Leonardo, hermano de *Eufemia*, sala de su patria, un lugar de la Calabria, para buscar fortuna en el extranjero y llega á Valencia, entrando al servicio de cierto Valiano, *señor de ba-*

---

cuna y otros incidentes romancescos muy usados por los dramáticos de aquel tiempo» (MORATÍN: *Catálogo histór.*, núm. 94).

1. De esta comedia no hay más noticia que la de que su asunto es el mismo de uno de los cuentos *(Patraña 13)* que JUAN TIMONEDA incluyó en su colección titulada *El Patrañuelo* (Valencia, 1566), pues así lo asegura cuando dice: «De este cuento pasado hay hecha comedia llamada *Feliciana*». Si la obra dramática se parece á la novelesca bien puede decirse que es de lo más disparatado que se haya escrito. Forman el nudo de la acción una niña robada en la cuna y abandonada entre una zarzas; otra que de los brazos de su madre arrebata una leona; dos amigos á quienes un nigromante cambia los rostros y personas del uno por el otro para que con este fraude se case el uno de ellos; reconocimiento de otro hijo perdido después de muchos años, etc.

2. No seguimos orden alguno en la enumeración de las comedias. El erudito profesor alemán A. L. STIEFEL, en un trabajo de que luego hablaremos, se inclina á creer que la primera obra de RUEDA fué la *Medora* y la segunda la *Armelina*, fundado en que en ellas el poeta aparece más torpe en la exposición y más pegado a los modelos italianos. Si esto último prevaleciese la primera sería la de *Los engañados:* lo otro también puede consistir en lo defectuoso del original que RUEDA haya tenido presente.

ronías, ante quien, en diversas ocasiones, pondera y ensalza la belleza y virtudes de su hermana, en términos que su amo entra en deseos de conocerla y tomarla por mujer. Parte un criado á buscarla; pero envidioso de la privanza de Leonardo vuelve asegurando á Valiano ser Eufemia indigna de llamarse esposa suya y alabándose de haber obtenido él mismo sus favores; en prueba de lo cual exhibe unos cabellos que asegura haberle cortado del lunar que la dama tiene en un hombro, y que en realidad había logrado de una criada que los había quitado á su señora. Enfurecido Valiano manda prender á Leonardo y condenarle á muerte; pero noticiosa Eufemia por su hermano de la calumnia y peligro de Leonardo, se presenta en Valencia y fácilmente desenmascara y confunde al impostor, que ni siquiera la conocía y á quien se aplica el suplicio dispuesto para el inocente, casándose ella con Valiano.

Esta comedia (como las demás de Lope de Rueda) está en prosa y dividida en ocho escenas, que no suponen entrada y salida de nuevos personajes sino cambio más importante en el curso de la acción ó suspensión de ésta para introducir algún *paso* ó lance episódico. De tal clase son, además de los dos *pasos* ya mencionados, las interrupciones que la obra experimenta con la disputa entre Ortiz y la dueña Ximena de Peñalosa, al final de la escena primera; la conferencia del lacayo Vallejo con su amo en la escena cuarta, y la conversación de Eufemia y la gitana en la quinta, con todo lo cual la verdadera intriga de la pieza queda reducida á muy poca cosa.

Por lo que se dice al final, la comedia fué representada en una plaza pública ó en un local situado en ella, y antes de medio día, cosa que merece consignarse. Las palabras que pronuncia Vallejo son estas: «Auditores, no hagais sino comer y dad la vuelta á la plaza si quereis ver descabezar un traidor y libertar un leal y galardonar á quien en desacer tal trama ha sido solicita y avisada y diligente. *Et vale*» [1].

Enredo más complicado ofrece la comedia que lleva el título

1. *Comedias de L. de Rueda*, en la edición citada; pág. 98.

de *Los Engañados* y tiene por fundamento un recurso usadísimo en el teatro y en la novela, cual es el de la semejanza física de dos hermanos de sexo diferente; tema que dió origen á *Los Menechmos* de Plauto, á una novela del Bandello, á la comedia de Shakespeare *La noche de Reyes*, á la titulada *La española de Florencia*, de nuestro teatro del siglo XVII, y á otras muchas obras en todas las literaturas europeas.

La de LOPE DE RUEDA, dividida en diez escenas, va precedida, como las demás suyas, de una introducción ó *introito*, destinado á iniciar al espectador ó lector en algunos antecedentes, expuestos en estos términos: «Si nos prestais atención, generoso auditorio, oirán un rarísimo y no menos agradable acontescimiento, que once ó doce años después que Roma fué saqueada acontesció con Verginio, ciudadano della. Fué, pues, el caso que habiendo este Verginio perdido gran suma de bienes y hacienda en el *saco* y juntamente un hijo de edad de seis años, con Lelia, su hija, nascidos los dos de un mismo parto, se vino á vivir aquí, en Módena, la cual ciudad representa este teatro, á do Lauro, gentilhombre, de Lelia se enamora. Verginio, por hacer cierto camino á Roma, á su hija en un monasterio deposita» [1].

El desarrollo de la acción se verifica de este modo. Al volver Verginio de su viaje reanuda las pláticas con un su antiguo amigo, llamado Gerardo, á quien había prometido en matrimonio su hija Lelia y dispone que un viejo criado suyo, Marcelo, vaya al convento á buscarla y la traiga á casa (escena I). Pero durante la reclusión de la doncella, Lauro, se enamora de Clavela, hija de aquel Gerardo destinado á ser esposo de Lelia. Sabe ésta en el convento el cambio amoroso de Lauro, y para estorbar sus nuevos amores, fúgase del convento, y disfrazada de hombre y con el nombre de *Fabio*, entra á servir de page á su propio amante. En tal condición y traje la encuentra Marcelo (escena II) cuando iba al monasterio y se entera de la resolución de Lelia así como de su negativa en cuanto á volver á su casa.

1. *Comedias de L. de Rueda*, en la edición citada; pág. 157.

La escena tercera es meramente episódica para que luzcan los chistes de la negra Guiomar, criada de Clavela, y su disputa con otra servidora llamada Julieta.

En la escena cuarta Lauro, acompañado de *Fabio*, ó sea Lelia en tal disfraz, discurren acerca de Clavela, quejándose el galán de sus desdenes, y confesando ser merecido castigo de su proceder con Lelia, á quien ya no puede amar. Tal revelación ocasiona un desmayo al pobre *Fabio* que se retira. Las simplezas de Pajares, criado de Virginio, á quien se había ordenado vestirse de mujer para acompañar á Lelia á su retorno, forman el contenido de la escena quinta, al final de la que regresa Marcelo contando á su amo la fuga y disfraz de su hija.

En la escena sexta aparece un nuevo personaje: es el hermano gemelo de Lelia, llamado Fabricio, quien por su gran semejanza con ella viene á complicar más la situación de los personajes. Apenas llegado á Módena, le ve Julieta y, creyendo sea *Fabio*, á quien su ama Clavela conocía de verle con Lauro y de quien se había enamorado, le induce á venir á casa de su señora; y, en tanto que entra á prevenirla, queda Fabricio á la puerta de la casa y se realiza la escena séptima. Verginio llega acompañando á Gerardo, su presunto yerno; declárale la fuga de su hija y gestiones que hacía para hallarla, cuando de repente ven á Fabricio; piensan que es la propia Lelia en su disfraz, y como uno y otro la creen loca, ayudados de Julieta, que volvía á buscar á *Fabio*, sujetan entre los tres á Fabricio, y á la fuerza le introducen en casa de Gerardo, para que Clavela calme y temple la locura de la supuesta Lelia.

Sucedió lo que era de esperar. Fabricio se enamora de Clavela, y ésta que ya lo estaba del falso *Fabio*, cuya identidad con Fabricio la tiene engañada, claro es que le corresponde. En la escena octava Gerardo ha sorprendido á Fabricio abrazando á su hija Clavela y sale furioso contra Verginio á quien supone fautor de tal engaño. Lauro se entera también del caso y quiere matar á su page creyéndole autor de las fechorías amorosas de su hermano Fabricio. Lelia ó *Fabio* sale en la escena novena llena de aflicción, pues no sabe quien pudo tomar

su figura para introducirse en casa de Clavela; en este momento le hallan los criados del desaparecido Fabricio y se la quieren llevar á la posada, tomándola por su amo; aparece Lauro y cuando va á lanzarse sobre su falso page, el viejo criado Marcelo le desengaña y cuenta todo lo que por él había hecho la hija de Verginio. Lauro agradecido ofrece olvidar á Clavela y casarse con su primitiva amante.

Verginio, que apesar de los abrazos de que le hablara Gerardo, sigue pensando ser su hija la que está en casa de su amigo, quiere (escena X) por fuerza recobrar á la joven y se halla con el otro hijo varón perdido tanto tiempo había. Todo se aclara y casan Lelia con Lauro y Fabricio con Clavela.

Esta comedia tiene algún parecido, aunque no tanto como pensó Cañete, con otra italiana de Nicolò Secchi, titulada *Los engaños*, representada en Milán en 1547, ante Felipe II, por entonces príncipe de Asturias [1], y de argumento todavía más complicado que la española.

La escena es en Nápoles. Los dos hermanos gemelos se llaman Ginebra y Fortunato. Se han visto y conocido y desde el

---

1. *Gl'Inganni* | *Comedia* | *del signor N. S.* | *Recitata in Milano l'anno 1547. Dinanzi alla* | *maestá del Re Filippo.* | *Nuovamente posta in luce.* | *Con licenza e privilegio.* | (Escudo con dos Amores sosteniendo una flor de lis) *In Firenza appresso i Giunti MDLXII.* (1562). 8.°, de 102 pp. Está en cinco actos en prosa y la antecede un breve prólogo en que el autor dice que antes había hecho representar la *novella di Lelio.* Tiene veinticuatro personajes: la española trece.

He visto también otra edición de esta obra con la siguiente portada: *Gl'Inganni Comedia del S. N. S. Recitata in Milano l'anno 1547. Dinanzi á la Maestá del Rè Filippo. Nvovamente ristampata et corretta. In Venetia. Appresso Andrea Rauenoldo: MDLXVI.* (1566). 8.°, 56 hojas numeradas. Y aun he examinado esta otra:

Gl'Inganni Comedia del signor N. S. Recitata... Nvovamente ristampata, et con somma diligenza corretta. (Escudo del impresor: dos angelitos sobre nubes, con coronas en las manos alzadas y la letra: *In animo et corpori) In Vinegia. Presso Domenico Çaualcalupo, M. DLXXXV.* (1585). 8.°, 56 hojas numeradas.

principio de la comedia aprovechan la semejanza de las personas para sus enredos. Ginebra dizfrazada de hombre y llamándose *Ruberto*, sirve á cierto Máximo Caracciolo, padre de un mancebo nombrado Gostanzo (de quien Ginebra está enamorada) y de una doncella llamada Porcia, que á su vez se enamora de *Ruberto,* ó sea de la misma Ginebra en hábito de hombre.

Fortunato sirve á una cortesana, Dorotea, de quien anda aficionado Gostanzo, el amo joven de Ginebra. Ésta, para librarse de las importunaciones amorosas de Porcia, fingiendo corresponder á ellas, había introducido en la casa algunas noches á su hermano Fortunato, quien sin descubrirse, sencillamente puso en cinta á Porcia, y al empezar la comedia está próxima al alumbramiento.

Gostanzo se ve despreciado de la cortesana Dorotea, porque ya no tiene dineros que darle, y en una escena muy linda, igual á otro que puso Tirso de Molina en su comedia *Quien da luego da dos veces* [1], su criado *Ruberto* (Ginebra) quiere persuadirle á que abandone tan vergonzosa pasión y la convierta hacia una joven honesta, por cierto (le dice) muy parecida al mismo *Ruberto*, y que le ama.

Caracciolo se entera del percance desgraciado de su hija y tratando, para remediarlo, de averiguar la familia del fingido *Ruberto,* á quien Porcia siempre cree autor de su embarazo, se descubre que Ginebra y Fortunato eran hijos de un amigo de Caracciolo y que le habían sido robados de muy niños.

Esta que debió de haber sido la acción principal de la obra eslo sólo secundaria. La mayor parte de ella pertenece á los enredos y amores de la cortesana Dorotea, asunto tan del gusto de los dramáticos italianos de aquel tiempo y que vienen á formar una nueva comedia dentro de la otra. La misma Porcia no sale á escena más que un momento para gritar en las apreturas de su cuidado, como la Glícera de Terencio; solo que en vez de invocar á Juno Lucina, exclama: «*Ohí, ohí, ó nostra donna da Loreto aiutami.*»

1. Otra igual tiene la *Comedia de Sepúlveda.*

Ábrese la escena con una de corte clásico entre Gostanzo y Rufiana, (madre de Dorotea), quien se niega á permitir la entrada en la casa al galán mientras no traiga con qué regalar á su hija. Entre tanto una y otra desbalijan á un viejo médico y á un soldado brabucón, enamorados de Dorotea. En una escena demasiado libre, en que la cortesana manifiesta repugnancia á continuar sus relaciones con el barbón doctor, la madre le aconseja que para que él prosiga en sus obsequios finja corresponder á sus caricias: «baccialo, mordilo, stringilo, ch'egli ti riffondirà.» En otra no menos indecorosa se simula, con ayuda de varias comadres, un parto de Dorotea, con el objeto de hacer creer al capitán que le había nacido un hijo, para cuya crianza exigen nuevos desembolsos las dos cortesanas. Y al final hay una escena violenta entre el doctor y su mujer, en la que ella le insulta y atemoriza: escena que se repite mucho en otras comedias de aquel tiempo.

Mayor analogía tiene aún la comedia de Lope de Rueda con otra italiana titulada *Gl'Ingannati*, que se estrenó en Sena por la sociedad académica de los *Intronati* (Aturdidos ó atontados) en 1531 [1], y representada de nuevo en 1545 en Nápoles,

1. La edición que yo he visto de esta obra lleva la siguiente portada: *Il* | *Sacrificio* | *Comedia*, | *de gli Intronati.* | *Celebrato ne i giuochi* | *di vno Carneuale in Siena.* | *Di nuouo correta, et ristampata.* | (Escudo como el que hemos descrito en la edición de *Los Engaños* de 1585) *In Vinegia.* | *Presso Domenico Caualcalupo M. D. LXXXV.* (1585). 8.º, 69 hojas numeradas y tres más para una *Canzon nella morte di una Ciuetta.* En la hoja siguiente á la portada empieza el *Sacrificio*, ó sea la introducción poética de la comedia de *Los Engañados*, en que se dice que este sacrificio fué celebrado en 1531. Llega hasta la hoja 14 y á la vuelta sigue el *Prólogo* en prosa de *Gl'Ingannati dell'Intronati.* En el *Sacrificio* van uno después de otro hablando los individuos de la Academia, empezando por el *archintronato; il desiato*, *l'affanoso*, *lo stordito*, (este era el después célebre arzobispo Alejandro Piccolomini), *il moscione*, *lo scredentiato*, *il bizarro*, etc., hasta treinta sin contar el sacerdote ni el *archintronato.*

En el prólogo en prosa de la comedia (que también está en prosa

en el palacio del príncipe de San Severino, por varios caballeros napolitanos aficionados [1].

Aquí el parecido es completo; y claramente se ve que RUEDA tuvo á la vista dicha comedia y se propuso imitarla [2]. No solo es uno mismo el asunto y el lugar de la acción (Módena), sino la mayor parte de los personajes [3] y hasta el desarrollo de la intriga es, en lo esencial, enteramente idéntico, por lo que no hay necesidad de repetirlo.

---

y dividida en cinco actos) es en donde se dice que en tres días *han hecho* la comedia los *Intronati* y que esta comedia se intitula *Gl'Ingannati*. Pero no parece verosímil que se juntasen todos ellos para escribir la obra. Mi doctísimo amigo el SR. BENEDETTO CROCE, profesor de Nápoles, en un reciente trabajo suyo. *(Ricerche Ispano-Italiane. II. Napoli*, 1898. pp. 6 y 14) atribuye esta comedia á uno solo de los *Intronati*, al mencionado arzobispo de Patras, A. PICCOLOMINI, autor de otras varias obras dramáticas, como el *Alessandro*, el *Ortensio* y el *Amor Constante*. Por cierto que sobre esta última es corriente la opinión de que fué representada en 1536, cuando en realidad lo fué en el mismo año que *Gl'Ingannati*, según reza la portada de este ejemplar que tengo á la vista: *Amor Costante* | *Comedia* | *del S. Stordito* | *Intronato.* | *Composta per la uenuta dell'Imperatore* | *in Siena, l'anno MDXXXI.* | *Nella qual Comedia interuengano varij abbati-* | *menti di diuersi sorti d'armi, et intrecciati*, | *ogni cosa in tempi, e misura si more-* | *sca, cosa bellissima.* | *Di nuouo ristampata, et con molta* | *diligenza ricorretta.* | *In Venetia*, | *Appresso Altobello Salicato*, | *M. D. LXX.* (1570). 8.°, 82 hojas numeradas. Lindísima edición hasta en tamaño y forma. En esta obra hay un *Capitán español* que habla en castellano. También he visto otra edición de *Venetia: Appresso Giacomo Cornetti. M D LXXXVI.* 8.°, 79 hojas numeradas y el resto de la portada igual. Brunet cita una anterior; de 1540, en *Venezia.*

1. *I Teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII. Napoli; presso Luigi Pierro. Piaza Dante* 76; 1891. 4.°, XI-786 pág. V. p. 44 de esta preciosa obra de B. CROCE ya citado.

2. J. L. KLEIN en su *Geschichte des dramas*, tomo IX, pág. 159, fué, según creemos, el primero que llamó la atención sobre la gran semejanza de ambas obras dramáticas.

3. Las listas de los que intervienen en las dos comedias son comparativamente los siguientes:

Los pormenores y aun largos pasajes é incidentes son los que varían; y esto se repite tan frecuentemente que la obra de RUEDA á penas será en extensión la mitad de la italiana. Todas las escenas en que intervienen la nodriza Clemencia, *Giglio*, que habla un castellano chapurrado, y las de unos criados con otros que á cada paso interrumpen la marcha de la acción, faltan en la comedia de LOPE; así como otras muy poco decorosas entre Isabela *(Clavela* en la obra castellana) y *Fabio*, que también en la italiana lleva este nombre Lelia; y ésta con Pasquella (ó sea la *Julieta* de RUEDA), dos de las finales en que la obscenidad llega á muy subido punto [1] y muchas otras que fuera prolijo enumerar.

Y no se limitan á esto las diferencias; porque RUEDA además de introducir los lacayos Pajares y Salamanca, que con su caracter español no tiene correspondencia en la obra de los *Intronati*, la negra Guiomar y muchos rasgos de costumbres pa-

---

GL'INGANNATI	LOS ENGAÑADOS
Gherardo, vecchio. *(Padre de Isabel).*	Verginio, *padre de Lelia.*
Virginio, vecchio. *(Padre de Lelia).*	Gerardo, *padre de Clavela.*
Clementia, balia.	Marcelo, *amo de Lelia* (En parte sustituye á Clemencia).
Lelia, fanciulla. *(Fabio, como paje).*	Lelia *(Fabio, paje).*
Spela, servo di Gherardo.	Pajares, *simple.*
Scatizza, servo di Virginio.	Clavela, *dama.*
Flaminio, innamorato. *(Es el Lauro de la nuestra).*	Julieta. *(Criada de Clavela).*
Pasquella; fante di Gherardo. *(Corresponde á Julieta).*	Guiomar, *moza negra.*
Isabella, fanciulla. *(Es Clavela).*	Fabricio, *hijo de Verginio.*
Giglio, Spagnuolo. *(Tonto vanidoso).*	Lauro, *caballero.*
Criuello, servo di Flaminio.	Frula, *mesonero.*
M. Piettro, pedante. *(Es Quintana).*	Crivelo, *lacayo.*
Fabritio, giouene figliuolo di Virginio.	Quintana, *ayo de Fabricio.*
Stragualcia, servo del pedante.	Salamanca, *simple de Fabricio.*
Agiato, hoste.	
Frulla, hoste.	
Fanciullina, figliola della balia.	

1. Estas serían las *cosas no lícitas y mal sonantes* que Timoneda se vió obligado á suprimir en la impresión de las comedias de su amigo LOPE DE RUEDA.

trias, supo salpicar su comedia con gran número de modismos y frases castellas. Aquí es donde (escena VII) dice uno de los personajes: *Topado ha Sancho con su rocín*, refran que, como se ve, es muy anterior á Cervantes.

Las aventuras novelescas y poco verosímiles son llevadas al extremo en otra comedia de LOPE DE RUEDA titulada *Armelina*; la cual es probable no tenga, en rigor, precedente italiana, por más que algunos nombres, como el de la protagonista, que da título á la obra, son exóticos [1].

---

1. El erudito KLEIN (*Gesch. des dram.*, IV, 674) ha demostrado que hay en el fondo alguna semejanza entre esta comedia y la del notario florentino JUAN MARÍA CECHI, titulada *Il Servigiale*, representada en 1555 é impresa en 1561; Pero la imitación se reduce á que una muchacha expósita llamada Ermellina, está destinada por su protector á casarse con un zapatero; y sin embargo, la joven, que ama á otro de su condición, acaba por casarse con el segundo.

También hay quien, con menos fundamento, sostiene el parentesco de la *Armelina* con otra cuya portada es como sigue: *L'Altilia | Comedia di M. An | ton Francesco Ra | incri nvoramene | stampata et posta | in lvce l'anno* (escudo con una mujer desnuda agitando una gasa y de pie sobre un tritón) *M. D. L.* (Al fin): *Stampata nella nobite Citá di Mantoua per | Venturino Roffinelli il xx di Set | tembr. M. D. L.*, 8.º, 53 hojas en todo. Va dedicada «al molto magnifico della medicina dottor Excceler.tissimo Messer Antonio Capriana, signor, et padrón mio honorandissimo», por el impresor Roffinelli. En ella dice que el autor era joven y novicio en el arte, así como que la obra no se había impreso hasta entonces.

El título de *Altilia* está tomado del nombre de la joven robada y hallada por el padre después de muchos sucesos. El lugar de la acción lo expresa con rara energía el prólogo:

«Questa cittá chi vedete é Napoli, Napoli, Napoli». El napolitano Luca tuvo una sola hija llamada Altilia que cuando Lautrec vino á la ciudad partenopea le fue robada ante los muros de ella, siendo Altilia muy niña. *Maestro* Alonso de Aversa tenía un hijo varón, llamado Hipólito, el cual de un año ó poco más le fué también robado por la nodriza, quien lo llevó á Nápoles y depositó en casa de Luca: murió ella y Luca tuvo en clase de hijo al niño cambiándole

Coloca la acción en Cartagena y la mayor parte de los personajes son exclusivamente españoles. Es la más corta de sus comedias y está dividida en seis escenas. En el *Introito*, el mismo autor expone parte del argumento en esta forma: «Sepan, apacibles auditores, que Pascual Crespo, *herrero famosísimo*, oficial siendo mozo, tuvo un hijo en cierta manceba, la cual se la llevó, llevándosela por amiga, un capitán que pasó en Hungría, donde la madre y el capitán murieron, dejando al niño por heredero y por tutor á Viana, hombre anciano de la misma ciudad» [1]. Viana, tenía á su vez, una hija que le robó un pariente suyo y ambos fueron cautivados por los corsarios, quienes vendieron la niña á un hermano de Crespo que *mercadeaba* por la mar, y de sus manos la recibió el herrero con buena dote para que la casase, y es la misma que en la come-

---

su nombre por el de *Leandro*. El soldado que había robado á Altilia, en agradecimiento de haberle curado en una dolencia *Maestro* Alonso, se la dió y el médico llevóla á su casa y la puso al cuidado de su mujer, variándole también su nombre por el de *Hipólita*. Vino luego con el médico á vivir á Nápoles: *Leandro* se enamoró de ella y ella de él y, después de varios lances, fueron reconocidos por sus padres respectivos y se casaron.

El enredo no se limita é ésto y hay otros varios personajes, todo lo cual revela el criado Fosco en un monólogo donde dice que la casa de su amo es en verdad la casa del dios de amor. El médico enamorado de Zizzella, mujer de un un capitán fanfarrón *(Miles gloriosus)*; el capitán de *Hipólita*; *Hipólita* suspirando por *Leandro* éste por ella; Isoppa, mujer del médico por *Leandro:* y hasta él, el propio Fosco, está derretido por Robina ó Rubina, pues de ambos modos se escribe, criada de *Hipólita*.

No tiene como se ve, esta obra de común con la de Rueda más que el fondo del asunto, Ni desarrollo, ni personajes, ni escenas, ni situaciones, ni pensamientos. Todo se lo llevan los amores del viejo médico, del capitán, de la vieja Isoppa y les propios de *Leandro*, que, como queda dicho, en la obra castellana son muy incidentales y solo al fin de la pieza se utilizan para resolver en boda el argumento.

1. *Comedias de L. de Rueda*, p. 91.

dia lleva el nombre de Armelina. Quiere hacerlo el viejo dándole por marido un tosco zapatero, lo cual ella repugna, aunque sin expresárselo á su patrono.

Por el mismo tiempo llega á Cartagena el anciano Viana, siempre buscando á su hija, en compañía del joven Justo, su pupilo, y topa con un morisco hechicero que por medio de sus conjuros hace aparecer á la propia Medea, y esta anuncia á Viana que en Cartagena hallará á su hija.

Viendo Armelina la resuelta voluntad de su protector en casarla con Diego de Córdoba, y aunque los hechos no justifican bastante tal resolución, determina quitarse la vida arrojándose al mar. Mas al ir á ejecutarlo sale el dios Neptuno en persona para impedírselo, declarar á la doncella su origen y acompañarla á presencia de su padre verdadero, en el mismo instante en que por la desaparición de la joven llevaban presos á Justo y á un page suyo, á causa de haberse sabido que Justo había intentado hablar con Armelina, de quien se había enamorado. Reconocidos todos concluye la obra convidando al banquete de boda que ha de presidir el propio Neptuno antes regresar á sus húmedos palacios.

Esta mezcla extraña de lo serio, lo jocoso y lo fantástico; esta pobreza de medios para introducir los cambios de situación en los personajes realizados por apariciones y conjuros ridículos, hacen que no sepa uno si Rueda hablaba en serio cuando saca á escena á Medea evocada por un moro y á Neptuno que viene espontáneamente. Es tan estrafalario el lenguaje que emplean uno y otro, que no parece sino que el autor quiere burlarse de los mismos recursos que, á imitación de sus coetáneos se ve constreñido á emplear, dando carácter tan novelesco á las comedias. Corre cierto aire de parodia por este drama que principia, ya por un conjuro ó *saludo* que su propia madre hace sobre la cabeza de Armelina, conjuro calificado de *vejeces* por la joven; y es tan ridícula la manera con que Mulién Búcar hace surgir á la maga helénica con su algarabía morisca y tan cómicamente majestuoso el lenguaje y aparición de Neptuno, que no se comprende que tales cosas produjesen otro efecto que el de la risa burlona del público.

Cuando Armelina intenta lanzarse en las aguas pronunciando quejas contra su suerte, se aparece el dios del tridente, diciéndole:

NEPTUNO

«Tus palabras ociosas, Armelina, me han traido y sacado de las muy enconadas peñas y tremebundas ondas donde está mi señorío y morada, juntamente con los delphines, peces, *buseos* (?), ballenas y demás las anchas tortugas, á quien natura de fuertes conchas armó, me sirven y hacen reverencia; y si quieres saber mi nombre y apellido, sábete que yo soy Neptuno, señor y poseedor de las posesiones y peñascos marítimos; también el que en los naufragios, á las naves que por mis anchas ondas navegan, suelo á unas favorecer y asimismo á otras anegar; donde solamente á Eolo, dios y señor de los vientos, reconozco obediencia, el cual muchas veces con su furia á los peces que tengo en mi servicio suele encerrar en los escondrijos y cavernas huecas por huir de su furor» [1].

Poco después, admirándose la joven de que Neptuno la llame por su primitivo nombre, que ella no conoce, de *Florentina,* y diciéndole no ser tal, le contesta el dios de los mares, como si hablase por primera vez con ella:

NEPTUNO

«Eslo y tu propio natural, y el mio Neptuno, que en los tiempos que Ariadna fué desemparada de Teseo, habiendo por industria della conquistado aquel espantable Minotauro, dentro del laberinto que Dédalo por la traición de Pasiphe edificó, yo fuí el que á la moça, ya desamparada de las fugitivas naves y del falso amante engañada, en los altos riscos, á las aguas de mi mar consagradas, procuré de amparar mandando á las furiosas ondas que en sosiego estuviesen, en tanto que Baco, dios de la embriaguez, en los carros regidos y gobernados por los tigres furiosos, por amiga se la llevase, á la cual después de atravesada á la región del aire y los húmedos celajes, una corona de estrellas en el cielo por su memoria dedicó» [2].

La situación no podía ser más oportuna para que Armelina

1. *Comedias de L. de Rueda,* p. 130.
2. Idem, p. 138.

escuchase tales discursos. Y, por último, al presentarse á los demás personajes acompañado de Armelina, les saluda con estas palabras:

NEPTUNO

«No hay que temer, señores; sosiéguense sin alteración ni espanto ninguno, porque mi principal venida no es más sino para daros cumplido contentamiento y afable regocijo á todos; y cuanto á lo primero sabed que me llaman Neptuno, señor de las marítimas aguas, sabidor de vuestros negocios; por eso tú, Pascual Crespo, no seas tan cruel, desata á tu hijo llamado Justo, el cual ya perdido pensábades tener» [1].

Esta ampulosidad y artificioso estilo precisamente en la obra cuyo lenguaje en lo demás es suelto, gracioso, pintoresco y rápido, así como la manera de presentarse Neptuno, tan poco digna de un dios [2], parecen indicar que estamos en presencia de una comedia en parte burlesca. En los *Coloquios*, como luego veremos, emplea RUEDA el elemento sobrenatural, pero con más economía, seriedad y decoro.

Quizá por esta mescolanza entre cosas tan elevadas y tan bajas, disgustaban á Lope de Vega algunas obras de este otro LOPE, á punto de exclamar en su *Arte nuevo de hacer comedias*, recordando la *Armelina:*

LOPE DE RUEDA fué en España ejemplo
destos preceptos, y hoy se ven impresas
sus comedias de prosa, tan vulgares,
que introduce mecánicos oficios
y el amor de una hija de un herrero [3].

---

1. Idem, p. 143.

2. Desde los tiempos de JUAN DEL ENCINA *(Égloga de Plácida y Victoriano, Égloga de Cristino y Febea, Triunfo del Amor)* es muy frecuente la aparición en el teatro de las divinidades mitológicas; pero no en forma tan pedestre como la de Neptuno, que desempeña un papel propio, en otras obras, de un criado viejo poseedor de un secreto importante para sus amos.

3. *Obras no dramáticas de Lope de Vega*, en la Bib. de Rivadeneyra, pág. 230.

De índole muy diversa, pero semejante en algunos puntos á la de *Los Engañados,* con la variante de que la apariencia de los dos hermanos no es de sexo distinto, sino en ambos femenina, se nos ofrece la *Comedia Medora,* última de las de Lope de Rueda, dividida en seis escenas, frecuentemente interrumpidas por episodios ó *pasos* extraños á la fábula del drama.

La escena es en Valencia. Un tal Acario y su mujer Barbarina tuvieron dos hijos llamados Medoro y Angélica. Una gitana robó á Medoro en la cuna sustituyéndole con un hijo suyo enfermo, que murió á pocos días. Pasados muchos años regresó la gitana con Medoro disfrazado de mujer; y el parecido que tenía con su hermana Angélica ocasiona varias confusiones hasta en Casandro, amante y futuro esposo de la joven que toma por ella á Medoro, y éste, como es natural, le desconoce y huye. Al final la misma gitana declara el hurto y sustitución y es perdonada por los padres del mancebo.

Es indudable que Lope de Rueda tuvo presente para esta comedia otra italiana, impresa en Mántua en 1545 (al fin dice 1546) en octavo y sin nombre de impresor, con el títnlo de *La Cingana* y compuesta por un tal Luis Arthemio Giancarli. Posee un ejemplar de la edición de 1550 de esta pieza mi insigne amigo y maestro de todos, D. Marcelino Menéndez y Pelayo, de quien es la nota y noticia que sigue sobre la misma [1].

---

1. *La Cingana* | *Comedia, di Gigio* | *Arthemio Giancarli* | *Rhodigino.* | *In Vinegia.* | *Appresso di Agostino Bindoni.* | *M. D. L.*; 8.°, 92 hojas numeradas. La escena es en Treviso. La pieza tiene cinco actos (prosa) y está dedicada al Cardenal de Mántua Hércules Gonzaga.

Copiaré la lista de interlocutores, para que se compare con la de Lope de Rueda.

«Un fanciullo, che dice il prologo: et uno personaggio dice poi l'argomento.
M. Achario Greco: Vecchio.
Ma donna Barbarina sua moglie.
Angelica sua figlinola.
Spingarda seruo.
Anetta massara.

«El argumento es enteramente idéntico al de la *Medora;* pero ésta no es traducción de la comedia italiana, sino un extracto muy libre. *La Cingana* es pesadísima: LOPE DE RUEDA la mejoró mucho abreviándola en más de las dos terceras partes, y dándole el chiste cómico de que carece en el original. El diálogo es en gran parte nuevo y muy superior en la comedia castellana. A juzgar por esta muestra, LOPE DE RUEDA imitaba á los italianos con grandísima libertad, tomando lo sustancial de los argumentos, pero volviendo á escribir las comedias á su manera. Le creo mucho más original de lo que da á entender Cañete.

El trueque de los dos niños en la cuna por una gitana, que sirve de fundamento á la intriga de ambas piezas, debe de proceder de algún cuento popular; porque le encontramos también en *El Trovador*, y es claro que García Gutiérrez no había leído la *Medora* ni la *Cingana*.»

Con posterioridad he visto otra edición de esta obra [1] y me

---

M. Cassandro giouane innamorato.
Falisco suo servo.
Fioretto su ragazzo.
Cingana.
Medoro figliuolo di M. Achario, et gemello di Angelica rubbato dalla Cingana, et chiamato da lei Armelio.
Aghata Ruffiana.
Stella sua figliuola.
Lupo marito di Agatha.
Martín Bergamasco.
Garbuglio villano».

Los personajes de la obra de LOPE DE RUEDA son:

Gargullo, *lacayo*.—Una gitana.—Micer Acario, *ciudadano*.—Barbarina, *su mujer*.—Angélica *su hija*, *dama*.—Medoro, *hijo de Acario*.—Paulilla, *moça*.—Ortega, *simple de Acario*.—Águeda, *mujer anciana de Lupo*.—Casandro, *gentil hombre*.—Falisco, *su criado*.—Perico Lupo, *padrastro de Estela*.—Estela, *doncella*.—Armelio, *que es el Medoro*.—Su paje.

Además, y aunque no figuran en la lista al principio de la comedia, intervienen y hablan en ella *Logroño y Peñalva*, lacayos.

1. *La Cingana* | *comedia*, | *di Gigio Arthemio* | *Giancarli* | *Rhodigino*. | (Escudo con tres flores de lis y una figura geométrica

he confirmado en la creencia que tenía de la profunda verdad que encierran estas palabras del Sr. Menéndez y Pelayo. La comedia de RUEDA es un *extracto* de la italiana, pues abandonó varios extremos é incidentes del argumento; y aunque algunas veces traduce con bastante fidelidad el texto de Arthemio, según ampliamente ha demostrado el alemán A. L. Stiefel en dos notables artículos [1], particularmente destinados á estudiar las analogías de ambas comedias, todavía en la mayor porción de la nuestra se mantiene RUEDA original en el diálogo, en los pensamientos y en el modo de conducir y desenlazar elasunto.

En la española faltan personajes y escenas; todo el acto primero y casi todo el segundo. Faltan multitud de episodios en que figuran los personajes omitidos por RUEDA y aun varios de los que éste hace intervenir también en su comedia: está variado el carácter de otros, como Águeda, Estela, Gargullo y Lupo.

La pieza italiana es larguísima: si se representó en efecto, debieron de salir los espectadores hartos de comedia: ni en cuatro horas seguidas habrá podido recitarse. En extensión, la de RUEDA, aun incluyendo los episodios que no hay en la otra (el de *Peñalva*, el de *Ortega)*, ni con mucho llega á la mitad de su modelo.

---

imitando un tetraedro al pie) *In Vinegia* | *M. D. LXIIII.* (Al fin): *In Venetia, appresso Camillo et Francesc*) | *Franceschini, Fratelli.* | 1564. 8.º, 92 hojas numeradas.—Además de estas ediciones de la *Cingana* hay otra, también de Venecia, *apresso Giorgio Bizzardi*, 1610, en octavo.

1. *Zeitschrift für Romanische Philologie.* Tomo XV (1891), páginas 182 y 318: *Lope de Rueda und das italianische Lustspiel.* En el primero de estos artículos expone el sabio profesor de Nuremberg el argumento de *la Cingana*, acto por acto con eruditas disquisiones sobre los imitadores de esta pieza dramática; y en el segundo después de algunas breves noticias sobre RUEDA y el teatro italiano en España, hace la comparación entre ella y la *Medora*, escena por escena, señalando con escrupulosidad los pasajes traducidos y copiando los textos paralelamente. Es trabajo realmente concienzudo, aunque no nos parezcan aceptables por entero las conclusiones que obtiene el SR. STIEFEL.

Hay en éste mucho dialecto veneciano y algo del bergamasco; Acario habla un lenguaje especial, mezcla de italiano y de griego moderno (pues Grecia era su patria) y la bohemia una jerigonza ó algarabía italo-gitanesca, todo lo cual dificulta mucho y hace cansada la lectura.

El episodio de Gargullo y la húngara es traducido, ó mejor dicho, extractado con no pocas modificaciones, y el monólogo que sigue, más corto, y con perdón del Sr. Stiefel, me parece más gracioso en la comedia española, no sólo por ser más rápido y breve, con lo que no da lugar al cansancio, sino por la especial elección de las palabras que en LOPE son oportunísimas [1].

COLOQUIOS PASTORILES

Llamólos así el autor por realizarse la acción entre pastores, que en lo demás son lo mismo que las comedias, especialmente la *Armelina*. Solo dos de ellos han llegado hasta nosotros, sin contar los fragmentos de otros dos que estaban escritos en verso. Titúlanse *Coloquio de Camila* y *Coloquio de Tymbria* y

1. Muy pocas noticias hay del autor de la *Cingana*. Gigio ó Luis Artemio Giancarli Rodigino, era natural de Rovigo, en el estado veneciano, y además de autor dramático fué pintor, según él mismo asegura en el *argumento* de su comedia. Pasó su primera juventud en Ferrara en la corte de Alfonso de Este y su sucesor Hércules II. Al hermano de éste, Hipólito, cardenal de Ferrara (1509-1572) dedicó en 22 de Mayo de 1544 su otra comedia *La Capraria* (Venecia, Francesco Marcolini, 1544, 8.º) declarando en ella tener en aquellas fechas publicadas otras dos con los títulos de *Il furbo* y *Lo exorcismo*.

Pasó luego á Mántua y en 1545 dedicó al cardenal Gonzaga (1505-1563) *la Cingana*, ya representada con poco éxito en Venecia y que imprimió en Mántua en el mismo año, según queda dicho.

Giancarli había ya muerto en 1561. Además de las mencionadas compuso otra comedia titulada *La Pelegrina* y algunas cuyos títulos no se conocen. STIEFEL *(loc. cit.)* ha reunido casi todo lo que hoy se sabe de este pintor y poeta.

están escritos sin división de escenas aunque fácilmente pudiere hacerse la debida separación entre cada una, y vendrían á tener igual economía que las comedias.

En ellos también se interrumpe dos y tres veces la acción principal para intercalar escenas episódicas, que aquí son exclusivamente simplezas del *bobo* y su mujer, criados de ganaderos bien acomodados.

Estos coloquios representáronse de la misma manera que las demás obras dramáticas, pues así se declara en el *Introito* que al igual de ellas lleva cada uno, diciendo, por ejemplo, en el primero: «E así vereis que al fin de nuestro colloquio casan Quiral con Camila á contento de todos. El qual plegue á Dios que nosotros lo demos á vuesas mercedes con nuestra representación».

El *Coloquio de Camila* tiene casi el mismo argumento que la *Comedia Armelina*. Socrato, rico cabañero, había perdido un niño pequeñito, y á poco tiempo echaron á sus puertas una niña, á la que crió y puso por nombre Camila. Varios pastores salicitaron su mano cuando llegó á la juventud; pero el viejo Socrato la destinó á un amigo suyo, barbero del lugar, que tenía por nombre Maese Alonso. Cuando se iban á celebrar los desposorios, Camila se fugó de casa é iba á darse la muerte en el bosque, cuando se le aparece la Fortuna, la detiene y declara que no podía casarse con Maese Alonso porque es justamente su hija, que le había sido robada en la niñez. A todo esto, Socrato averiguó que había en los contornos un cierto pastor llamado Quiral, que aunque con mucha timidez, pretendía á Camila, y á él atribuyó el rapto y desaparición de la joven. Quiral fué preso, y en su desesperación, al saber la huída Camila, confesó haberla él asesinado. Fué condenado á muerte á tiempo que Camila en persona vino á libertarle, y acompañados de la Fortuna, llegan á casa de Socrato para que la veleidosa deidad declare al viejo ganadero que Quiral es el hijo suyo perdido en la infancia [1].

---

1. Stiefel, que no se atrevió á sostener que la *comedia Armelina* pudiese estar tomada de la *Altilia* ni del *Servigiale*, al ver el

El *Coloquio de Tymbria* tiene mayor enredo en su argumento, aunque casi todo él se desenvuelve en monólogos, pues una gran parte alude á cosas sucedidas antes del principio del Coloquio. En casa del ganadero Sulco, quien ha recogido también una niña abandonada á la que da el nombre de Tymbria, sirven como criados un hermano suyo, Asobrio (sin conocerse), Urbana, disfrazada de hombre, é Isacaro, su hermano, también sin saber quien son ni uno ni otro. El padre de ambos Abruso, está en aquellas cercanías encantado en el hueco de un árbol y una hermana del viejo Abruso, llamada Mesíflua, también está encantada en figura de *harpía*. El enredo, pues, es como sigue: Isacaro ama á Tymbria; ésta ama á *Troyco*, ó sea á Urbana en su disfraz varonil, y Urbana ama á Asobrio, quien, como le cree hombre, solo con buena pero irresistible amistad le corresponde. Los celos de Isacaro contra *Troyco* le impulsan á poner asechanzas á su vida y le hubiera muerto á no ser por el fiel Asobrio que le guarda y defiende durante el sueño. En un momento dado, Tymbria cree que *Troico* ha sido muerto por Isacaro y va á suicidarse; cuando se le aparece la *harpía* Mesíflua que le explica todo el misterio. Al mismo tiempo, durante el sueño, *Troyco*, ó sea Urbana, tuvo revelación del sitio en que su padre estaba encantado, le liberta y concluye el coloquio casándose Tymbria con Isacaro y Urbana con Asobrio.

En esta obra ocupan grande espacio las gracias de Leno, que en tres distintas veces interrumpe la marcha de la acción con

---

gran parecido que aquella tiene con este coloquio, presume que las cuatro obras tuvieron una madre común en una ignorada pieza italiana más antigua; y que por la extraña mezcla que en las españolas se hace de hombres y deidades, hubo para ellas otra fuente italiana que sería alguna *pastoral* no conocida, por ser el bucólico el único género en que tal combinación puede darse. No es imposible que así sucediese; pero tampoco es inverosimil que Lope una vez empleado el recurso de desenlazar su primera obra por una aparición extraterrenal, lo utilizase en las sucesivas, siquiera por lo cómodo que era.

sus divertidas simplezas y malicias, y la negra Fulgencia en un *paso* muy curioso en que canta una antigua letrilla.

Además de lo novelesco é inverosímil del argumento y de los disparatados medios de conducirlo, hase también censurado lo ampuloso del lenguaje empleado por los personajes serios de estos coloquios, como Socrato y Sulco, Camila y Timbria, Burgato, Quiral, Isacaro y Troico, impropio de pastores. Pero debe advertirse que, aparte de que sólo accidentalmente lo eran, pues todos pertenecían á una distinta y muy superior clase social, no era otro el uso corriente al hacer hablar á aquellos pastores arcádicos, desde Garcilaso entre nosotros, y tal siguió aún mucho tiempo en las novelas pastoriles, como la *Galatea*, de Cervantes, las *Dianas*, de Montemayor, Gil Polo, etc. Además, con este medio resaltaba más el verdadero lenguaje pastoril empleado por los *graciosos*, criados y otros personajes inferiores.

Pero la censura, si se prescinde de esto, parece justa. Véase cuánta retórica emplea el pastor Burgato para hacer á su compañero una sencilla pregunta.

«Hermano Quiral: así nunca los hambrientos lobos, ni las solícitas cautelas de la astuta raposa hagan presa en tus blancos corderos, y así nunca tus mastines veas cohondidos de rabiosa é incurable dolencia, te ruego me digas: ¿en qué pensabas cuando aquestos versos componías?» [1].

No menos extravagante es la especie de oración ó invocación que al principio del *Coloquio de Tymbria* hace el pastor Sulco al exclamar dirigiéndose al Supremo Hacedor:

SULCO

«¡Cuánto yo, más que otra criatura alguna, inmensas é insuperables gracias te debo, pues tan abundosamente el doméstico ganado nuestro, paciendo por estas dehesas, breñales, surcos, laderas y riscos, tu guarda los guarda y tu amparo los defensa, sin que del malvado y salteador animal sea disminuído ni descabalado, y más por la ordenanza con que tú guiarlo sabes á los debidos y ca-

1. *Col. de lib. esp. rar. ó cur.*, tomo 23, p. 183.

bales meses, y á la dichosa ganancia de la nueva cría, y á los blancos vellones de la merina lana, que á colmadas manos en nuestras casas nos rindes! ¿Qué diré, pues, de la natural orden con que á sus tiempos dan preciados y tiernos quesos?» [1].

Véase ahora el contraste de ambos estilos en este pasaje del mismo coloquio cuando Tymbria, después de haber despertado al perezoso Leno, le dice:

TYMBRIA

«Si los lagos días, hermano Leno, en espaciosas y prolijas noches, contra todo curso de naturaleza se convirtiesen, aún creo que te faltaría tiempo para dormir, de suerte que por tu causa hacienda se hiciese, ni por industria tuya el ganado se apacentase.

LENO

¡Que no, sino ándate ahí, hermana Tymbria, cada mañana con tus importunidades despertando á todos, que no semejas sino matraca de convento, según las porradas pegas al hombre en los oídos: la mejor del mundo eres, hermana, para gruaco, á quien la manada de las grullas tiene por despertador, que si el otro duerme, como dicen, con el guijarro en la mano, tú con las alas en la lengua» [2].

De los coloquios en verso, tan celebrados de los coetáneos de Rueda, no puede hoy juzgarse con seguridad, por no haber llegado á nosotros más que dos fragmentos. Uno de ellos, impreso por Timoneda con las demás obras, se titula *Prendas de amor;* es de muy poca extensión y se reduce á una disputa entre dos pastores sobre cuál será el preferido en el afecto de Cilena, habiendo ésta dado á uno un zarcillo y una sortija al otro. Cuando más enardecidos están, aparece la pastora y aumenta sus confusiones con dos nuevos regalos, y acaba *sin acabar* este coloquio, escrito en quintillas muy agradables y fáciles.

El segundo fragmento, todavía más corto, es el conservado por Cervantes en su comedia de *Los Baños de Argel,* y no pasa

1. *Col. de lib. esp. rar. ó cur.*, tomo 23, p. 183.
2. Idem, p. 233.

de 35 versos que pronuncia un zagal como para empezar el coloquio. Está en igual metro que el anterior y trabajado con la misma soltura.

LOS «PASOS»

Para LOPE DE RUEDA el argumento de sus comedias era lo de menos: más le interesaban los episodios, en los que se dilataba á su sabor para reproducir tipos vulgares en su tiempo y grandemente cómicos. Sólo así puede explicarse cierta dejadez y pereza que se observa en el modo de conducir sus otras piezas y el desenlazarlas con poco ingenio en la mayor parte de los casos, sirviéndose de apariciones y lances maravillosos. Y aún por eso no habrá dejado, como nos advierte Timoneda, sus comedias en estado de publicarse; y el editor se contentó con imprimir separados algunos de los *pasos* que en su principio formaron parte de obras más extensas [1].

Son caracteres comunes de estos *pasos* el carecer de acción, relegando el éxito á las gracias y vivezas del diálogo, é intervenir en ellos gente del pueblo y aun gente ruín: criados, aldeanos, ladrones y mujerzuelas, usando cada uno su propio estilo y lenguaje.

Unas veces se reducen á burlas de diverso género que se hacen al *bobo*, como los titulados *La Carátula*, *Cornudo y contento*, *La tierra de Jauja*, *Pagar y no pagar*, *Mencieta y Guadalupe* en la comedia *Armelina; Pajares y Verginio* en la de *Los Engañados;* otras son marrullerías de lacayos golosos,

1. Los dos primeros del *Deleitoso*, por ejemplo, llevan los mismos personajes, lo que indica que pertenecen á dos momentos de una sola obra. Otros como el 5.º de la citada colección y el de *Las aceitunas* parecen haberse representado al principio de la comedia, pues en ambos, después de terminado el *paso*, el último que habla se dirige al público para advertirle que aún tiene más que decir, empleando en uno de ellos estos términos: «Pero primero quiero decir á vuesas mercedes lo que me han encomendado».

como el titulado *Los criados,* el de *Gargullo y Ortega* en la *Medora,* y el de *Leno* y *Troyco* en el *Coloquio de Tymbria.* Alguno, como el de *Las aceitunas* [1], parece tomado de algún cuento popular que habrá producido el proverbio en que termina, difiere, del carácter que presentan los otros, y no faltan indicios para creer que el de *El convidado* fué escrito en vista de un suceso real ocurrido por el mismo tiempo ó poco antes en Alcalá de Henares [2].

En otros se determina más el tipo cómico que forma el *paso.* Intervienen esclavas ó criadas negras en los de *Polo y Eulalia* de la comedia *Eufemia, Guiomar y Clavela* de *Los engañados,* é *Isacaro y Fulgencia* en el coloquio de *Tymbria.* De valentones tratan el titulado *El rufián cobarde* y los de *Vallejo y Grimaldos* en la *Eufemia* y *Gargullo y Peñalva* en la *Medora;* de gitanas uno en esta comedia y otro en la *Eufemia;* de disputa matrimonial uno muy gracioso en el *Coloquio de Camila,* y sin clasificación particular los rotulados *La generosa paliza* y *Los lacayos ladrones.*

Uno de los tipos que más le gustaba reproducir á Rueda es el de simple ó *bobo,* con todos sus matices y aspectos, desde el cándido y rústico de Mendrugo de *La tierra de Jáuja* al Cenadón de *Pagar y no pagar* y el Martín del *Cornudo y contento,* pasando por el criado tonto como Alameda de *Los criados* y *La carátula,* Salamanca y Pajares de los *Los engañados* y Ortega de la *Medora,* hasta el aldeano malicioso como Pablos Lorenzo del *Coloquio de Camila,* y el Leno del de *Tymbria* y

1. Con el innecesario título de *Las Olivas* ha sido esta piececilla *refundida* y representada modernamente en los teatros de esta corte.

2. V. Cristóbal de Villalón. *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente. Publícala la Sociedad de Bibliófilos españoles.* Madrid, 1898, 4.º, pp. 16 y siguientes. Obra copiosa y eruditamente ilustrada por mi docto amigo D. Manuel Serrano y Sanz. El suceso que el Dr. Villalón cuenta en dos distintas ocasiones y obras es exactamente el mismo que forma el *paso* de Rueda.

el lacayo bribón y maldiciente, como Polo y Melchor Ortíz de *La Eufemía* [1].

El único de estos *pasos* escrito en verso es el *Diálogo sobre ta invención de las calzas* entre Peralta y Fuentes, lacayos, y cuyo objeto es es ridiculizar la enorme amplitud que por entonces tenían los calzones que de la cintura á la rodilla usaban los hombres y que para mantener ahuecados rellenaban con diversas materias, hasta paja y esparto, lo cual hacía incómodo siempre é insoportable en verano dicho traje.

Uno de los *pasos* que no hemos señalado especialmente por estar entrelazado con el argumento principal de la comedia *Eufemia;* es muy notable porque bosqueja ya el verdadero carácter del lacayo de nuestras comedias de la grande época. Valiano, el señor del pueblo, sale de noche con su mayordomo Leonardo con el objeto de hablarle á solas. Para lograrlo había de antemano ordenado á Vallejo, su criado, que tuviese guar-

1. También en este género ha sido disputada la originalidad á Lope de Rueda. El citado profesor Sr. A. L. Stiefel, después de recordar que algunos años antes de la aparición artística de Rueda andaban ya por España algunas compañías de farsantes italianos, cree ó sospecha que pudo el batihoja sevillano acompañarles más ó menos tiempo y aprender su lengua y sistema dramático. Fúndase el erudito autor alemán en que no hallando precedente en España de los *pasos*, debieron de ser imitados, de una clase de piezas italianas en prosa con las que tienen gran analogía, cuales son las llamadas *Commedia alla villanesca*, que se representaban en Venecia. (Art. cit. p. 320).

El supuesto no nos parece exacto. Desde Juan del Encina, quien no solo en el *Auto del Repelón*, sino en sus farsas de Carnaval dejó modelos de cómo poco más ó menos habían de ser los *Pasos* de Rueda, en toda la primera mitad del siglo XVI abundan los ejemplos de esta clase de obras. Recuérdense entre otros, la farsa del Soldado de Lucas Fernández, las de *Clérigo de Beira*, *Las Ciganas*, *dos Físicos*, *dos Almocreves* y otras de Gil Vicente; el *Entremés* de Sebastián de Horozco, del *Procurador y el litigante*, algunas farsas de Diego Sánchez de Badajoz, etc. Estas obras son muy parecidas en asuntos y extensión á los *pasos;* la diferencia está en la superioridad personal de Lope de Rueda para tratarlos.

dada cierta calle por donde habían de ir. Vallejo está en su puesto y llegan los dos personajes dichos conversando en esta forma.

VALIANO

La causa, Leonardo, porque á tal hora conmigo te mandé que apercibido con tus armas salieses, no fué porque yo viniese á cosa hecha, sino solamente por comunicar contigo aquel negocio que ayer me comenzaste á apuntar, y por eso te he traido por calles tan escombradas de gente; solamente á Vallejo, lacayo, dije que tomase su espada y capa, mandándole quedar á esa cantonada, para que con gran vigilancia y cuidado no seamos de nadie espiados, mandándole que haga la guardia.

LEONARDO

¿Vallejo?

VALLEJO *(fingiendo no conocerlos).*

¿A do los...? ¿Dónde van? ¡Mueran los traidores!

VALIANO

Paso, paso. ¿A quién has visto? ¿qué te toma?

VALLEJO

¡Ah, pecador de mí, señor! á qué efecto has salido á poner en peligro tu persona? Vete, señor, acostar, y el señor Leonardo, y déjame con ellos, que yo les enviaré antes que amanezca á cazar gabiluchos á los robles de Mechualón.

VALIANO

¡Válate el demonio! ¿No asegurarás ese corazón? ¿Quién me había de enojar á mí en mi tierra, bausán?

VALLEJO

¡Oh, reniego de los aparejos con que cazan las tórtolas en la Calabria! ¿Y eso dices, señor? ¿no ves que es de noche? ¡Pecador soy yo á Dios, y á lo oscuro todo es turbio; á fe de bueno que si no reconociera la voz del señor Leonardo, que no fuera mucho quedar la tierra sin heredero.

VALIANO

¿A mí, traidor?

VALLEJO

No, sino dormí sin perro; es menester, señor, que de noche vaya avisada la persona, porque en mis manos está el determinarme, y

en las de aquel que firmó el gran horizonte con los polos árticos y tantárticos, volver la de dos filos á su lugar.

VALIANO

Todo me parece bien si no te emborrachases tan á menudo.

VALLEJO

Eres mi señor y tengo de sufrirte: mas decírmelo otro, no fuera mucho que estuviese con los sesenta y dos.

VALIANO

Agora quédate ahí, y ten cuenta conque no nos espíe nadie, que es mucho de secreto lo que hablamos.

VALLEJO

Á hombre lo encomiendas que aunque venga el de las patas de avestruz con todos sus secuaces dando tenazadas por esta calle, no bastará á mudarme el pie derecho donde una vez lo clavare.

VALIANO

Así conviene».

Vuelve el lacayo á su puesto, mas apenas pasan algunos minutos, oyendo hablar de mujeres (pues Valiano confía á Leonardo el proyecto de casarse con su hermana) les interrumpe, diciendo:

VALLEJO

¿Señor Leonardo?

LEONARDO

¿Qué hay, hermano Vallejo?

VALIANO

Mira, Leonardo, qué quiere ese mozo.

VALLEJO

Señor, paresce que entendí que hablaban en negocio de mujeres; y si acaso es así, por los cuatro elementos de la profundísima tierra, no hay hoy día hombre en toda la redondez del mundo, que más corrido esté que yo, ni con más razón.

VALIANO

¿Cómo, Vallejo?

VALLEJO

¿Y había, señor, á quien se pudiese encargar un negocio semejante como á mí?

VALIANO

¿De qué manera?

VALLEJO

¿Hay en toda la vida airada ni en toda la máchina astrológica, á quien más sujeción tengan las mozas que á Vallejo, tu lacayo?

VALIANO

Calla, villano.

VALLEJO

No te engañas, señor, que si conocieses lo que yo conozco en la tierra, aunque seas quien seas, pudiéraste llamar de veras bienaventurado, si fueras como yo ducho en amores.

VALIANO

¿Tú, quién puedes conocer?

VALLEJO

Mallograda de Catalinilla, la vizcaina, la que quité en Cádiz de poder de Barrientos, el sotacómitre de la galera del grifo, que no andaba en toda la armada moza de mejor talle quera ella.

LEONARDO

Hermano Vallejo, cállate un poco.

VALLEJO

No lo digo sino porque hablamos de ballestas.

VALIANO

¿No callarás, di?

VALLEJO

¡Ah, Dios te perdone, Leonor de Valderas! Aquella diga vuesa merced que era mujer para dar de comer á un ejército.

VALIANO

¿Qué Leonor era aquesa?

VALLEJO

La que yo saqué de Córcega; y la puse por fuerza en un mesón de Almería, y allí estúvose nombrando por mía, hasta que yo desjarreté por su respecto á Mingalarios, corregidor de Estepa.

VALIANO

¡Válate el diablo!

VALLEJO

Y corté el brazo derecho á Vicente Arenoso, riñendo con él de bueno á bueno en los Percheles de Málaga, el agua hasta los pechos.»

Retírase de nuevo Vallejo, pero en cuanto los otros reanudan su conferencia, el lacayo, que no quiere estar solo y sin hablar, finje verse acometido y exclama:

VALLEJO

¡Válame Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza! ¡Ah, ladrones, ladrones; Leonardo, á punto, á punto!

LEONARDO

¿Qué es aqueso? ¿Qué has visto?

VALIANO

¿Quiénes son?

VALLEJO

Tente, tente, señor; no eches mano, que ya todos han huido. ¡Ah, rapagones, en gurullada me vais: agradesceldo!

VALIANO

¿A quién?

VALLEJO

Yo me lo sé. Señor Leonardo, en dejando á nuestro amo en casa, quiero que vayamos tu y yo á dar un escurribando á casa de Bubeja el tabernero.

LEONARDO

¿Para qué?

VALLEJO

Para verme con aquellos forasteros que por aquí han pasado, que según soy informado, no ha media hora que llegaron de Marbella, y traen una rapaza como un serafín.

VALIANO

¿Qué dice ese mozo, Leonardo?

LEONARDO

No lo entiendo, señor.

VALLEJO

Diz que no lo entiende; sé que no hablo yo en algarabía. Veamos de cuándo acá han tenido ellos atrevimiento meter vaca en la dehesa sin registralla el dueño del armadijo.»

Otra vez se retira el lacayo; pero al ver que su amo se dispone á marcharse, torna prontamente á su lado para decirle:

VALLEJO

Vamos, señor, que aquí tengo ciertas haciendas antes que amanezca.

VALIANO

¿Qué haciendas tienes tú, beodo?

VALLEJO

Ya lo he dicho al señor Leonardo; cobrar unas blanquillas de ciertos jayanes que son venidos aquí á mofar la tierra: veamos de quién tomaron licencia sin registrar primero delante de aqueste estival.

VALIANO

Sus, baste ya; tira adelante.

VALLEJO

Nunca Dios lo quiera; que más guardadas van tus espaldas con mi sombra y seguro que si estuvieras metido en la Mota de Medina, y calada sobre tí la formidable puente levadiza con que la fuerza de noche se asegura» [1].

¡Y este mismo valentón es el que poco antes había enmudecido á las amenazas de un simple pajecillo!

RESUMEN

Considerado ahora en conjunto LOPE DE RUEDA, se nos presenta inferior á Torres Naharro y acaso á otros poetas de aquel tiempo en cuanto á originalidad y á concebir un plan dramático extenso y regular; conducirlo con lógica y desenlazarlo por medios humanos y naturales ú ordinarios: repetimos que quizá tampoco se propuso semejante cosa.

Pero en los dramas breves, en aquellos juguetes cuyo fin es lograr una burla, pintar un tipo cómico, ridiculizar un vi-

1. *Comedias de Lope de Rueda*, p. 43 y siguientes.

cio, es LOPE DE RUEDA superior á todos los que le precedieron y aun á muchos posteriores. El empleo de la prosa usada por él sistemáticamente le facilitó no poco el medio de conseguirlo, pudiendo dar á cada personaje su propio carácter é idioma, cosa que pocas veces se logra, sobre todo en verso.

En la pintura de algunos caracteres ni el mismo Cervantes sobrepuja á RUEDA; y fué sin disputa su maestro, como puede comprobarse leyendo consecutivamente las obras de RUEDA y las *Novelas ejemplares* y aun el *Quijote*, donde hay bastantes frases empleadas por el primero.

Lo cómico es en LOPE DE RUEDA de buena ley: no muy variado, pero intenso y presentado con tan escogidos y oportunos términos que indudablemente gran parte de su fuerza consiste en el lenguaje sobrio y enérgico.

Uno de los grandes triunfos de RUEDA es el diálogo. Las preguntas y respuestas que mútuamente se dirijen sus personajes son tan agudas, vivas y rápidas (hablamos de sus *pasos* y escenas intercalares de las obras extensas), que sorprenden primero al lector, por lo ingeniosas algunas, y deleitan luego por lo adecuadas y naturales.

Pero los méritos mayores de este autor, los que dan á sus obras un valor absoluto, y las hacen grandemente útiles hoy mismo, son los relativos al idioma. La prosa de LOPE DE RUEDA solo admite parangón con la de *La Celestina* ó la de Cervantes. Un vocabulario rico y, aunque no rebuscado, frecuente en palabras no comunes [1]; giros castizos y elegantes; construcción

1. No he hecho especial estudio del léxico de RUEDA; pero en la lectura me han chocado algunas palabras como éstas, que no hallo en el *Diccionario* de la Academia. *Pailon* (que no es aumentativo de *paila)*, *melosa*, (sustantivo), *matafes*, *cudolete*, *bolsicón*, *caladiza* (adjetivo), *jolite* (en sentido diverso de *jolito)*, *guayta*, *pratel*, *antejados*, *esquinar*, *hilofomia*, *notomía*, *gelosía*, *crego*, *traspillar*, *burullada*, *antuviador*, *berreda*, *carcomienta*, *menear* (ordeñar), *desarrevuelto*, *crunejas*, *atuar*, *ahotar*, *chivatezno*, *cadilloso* (adjetivo), *congentar*, *chaclada*, *gruaco*, *rueco*, *retartalillas*, y otras varias,

Con el título de *La comedie espagnole* (París, Michaud, 1883),

ingeniosa y variada en las cláusulas; refranes, comparaciones, alusiones y metáforas, cuya gracia y oportunidad producen la risa, y la fácil comprensión de la idea, el interés, y, en fin de todo, la satisfacción y contento de haber leido aquellas cosas.

Mr. Germond de Lavigne ha publicado una traducción francesa de seis *pasos* y una comedia de Rueda; y ha hecho muy atinadas observaciones sobre él otro crítico francés, Mr. Léo Rouanet, en sus traducciones de *Inlermédes espagnols (Entremeses) du XVII.e siècle;* París; Charles, 1898, 8.° pp. 10 y siguientes.

APÉNDICE I

DESCRIPCIÓN BIBLIOGRÁFICA DE LAS *Comedias* Y *Coloquios* DE LOPE DE RUEDA

PRIMERA EDICIÓN

Describiré la primera edición de las comedias y coloquios de RUEDA, uno de los libros más raros de nuestra bibliografía. Actualmente no se conoce más ejemplar que el que fué de Gayangos y pára hoy en nuestra Biblioteca Nacional. Quizá sea el mismo que Eber compró de Crofts en 10 lib. esterl., según dice Brunet.

Las quatro come | dias y dos Coloquios pastoriles del ex | cellente poeta, y gracio | so repre | sentante Lope de Rueda. | Dirigidas por Iuan Timoneda al Illustre | Señor don Martín de Bardaxin a | quien vida y salud dessea, como | menor criado. | (Escudo: una orla en círculo, con un compás abierto cogido por dos manos y en el hueco una corona.) | *Impressas con licencia y priuilegio real | por quatro años. | Vendense en casa de Ioan Timoneda.* |

(Á la vuelta la *Epístola* dedicatoria de Timoneda y en el recto de la hoja siguiente:

Las primeras dos | elegantes y graciosas Comedias del | excellete Poeta, y representante | Lope de Rueda: sacadas á luz por Iuan Timoneda. |

Comedia Eufemia. *Comedia Armelina.*

(Retrato de RUEDA.)

Impressas con licencia y priuilegio Real | por quatro Años | En

Valencia, en casa de Ioan Mey, a la | plaça de la yerua. Año 1567. | Vendense en casa de Iouan Timoneda. | *

(Á la vuelta la aprobación de Iuan Blas Navarro, en latín, á 7 Octubre 1566 y la licencia de Tomás Dasio, canónigo de Valencia, vicario general. En la hoja siguiente recto, la *Epístola satisfactoria* de Timoneda al lector y á la vuelta el soneto de Loaisa en loor de las comedias de Rueda.

En el recto de la hoja siguiente (la 4.ª) *Comedia llama | da Eufemia muy exemplar y gra- | ciosa, agora nueuamente compuesta por | Lope de Rueda. En la qual se intro | ducen las personas baxo escriptas.*

Leonardo gen til hombre. (figura.)	*Eufemia su hermana.* (figura.)

En tres columnas los demás personajes.

Sigue la comedia que ocupa hasta el vuelto del folio 33 (sign. E.)

En la hoja siguiente: *Comedia llamada | Armelina muy poética y graciosa, com | puesta por Lope de Rueda, en la | qual se introduzen las per | sonas siguientes. |*

Pasqual Crespo herrero. (figura.)	*Ynes García su mujer.* (figura.)

(Los nombres de los demás personajes en tres columnas como arriba. Sigue la c. que llega, al vuelto del folio 54, (hoja siguiente á la signatura Hv.) La foliación empieza á contarse en la 2.ª hoja: la signatura ídem. Letra gótica.)

Á este ejemplar de Gayangos le falta la hoja 9 en que empieza la *Scena* 2.ª de la *Eufemia.*

En seguida con nueva portada: *Las segundas dos | Comedias del excellente poeta, y re | presentante Lope de Rueda, a | gora nueuamente sacadas | á luz par Ioan Timo | neda. |*

Comedia llamada de los engañados.	*Comedia llamada Medora.*

(Retrato de Lope de Rueda como en la 1.ª parte)

* Las vocales que preceden á *n* ó *m* llevan algunas veces una tilde que no hemos podido imitar por deficiencias del material.

Impressas en Valencia, en casa de Ioan Mey | a la plaça de la yerua. Año 1567. | Vendense en casa de Ioan Timoneda. |

(Á la vuelta de la portada las mismas aprob. y lic. de Navarro y Dasio. En la hoja siguiente (sign. *Aij) Epístola de Iona (sic) Ti | moneda, al considerado lector:* «Sapientísimo lector, el trabajo que á mi se me ha puesto» etc. Á la vuelta: *Soneto de Ioan Timoneda en loor de | Lope de Rueda.*

En la hoja siguiente: *Comedia llamada | de los Engañados, muy graciosa y a- | pazible, compuesta por Lope de Rue | da, introduzense las personas si- | guientes baxo escriptas.*

Verginio padre de Lelia. (figura.) *Gerardo padre d'Clauela.* (figura.)

(En tres columnas el resto de los personajes.)

Sigue la comedia hasta el recto del folio 29 (Aquí ni en titulillos ni en ninguna parte es *Engaños.)* Á la vuelta el soneto de Francisco de Ledesma.

En la hoja siguiente: *Comedia llama- | da Medora muy afable y regozijada, | compuesta por Lope de | Rueda. |*

Gargullo lacayo (figura.) *Vna Gitana* (figura: curioso su traje.)

Los nombres de los demás personajes á tres columnas. Esta hoja está foliada con el número 30. Á la vuelta sigue la comedia hasta el vuelto del folio 54. Al siguiente, folio 55, hay el *Dialogo sobre | la invencion de | las calças que se vsan agora, en | el qual se introduen | Peralta | lacayo | Fuentes | lacayo. |* (Llega al vuelto del folio 56 y es de letra redonda al revés del texto de las comedias que es gótico.)

En el ejemplar de Gayangos los *Coloquios* están encuadernados aparte; pero, según la portada general, pertenecen á este tomo.

Dos colloquios pa | storiles de muy | agraciada y apazible prosa, compuestos | por el excellente Poeta y gracioso re | presentante Lope de Rueda. Sacados a luz por Ioan Timoneda. |

Colloquio de Camilla. *Colloquio de Tymbria.*

(Retrato de Rueda.)

Impressos con licencia y priuilegio real por | quatro años. En Valencia, en casa de | Ioan Mey. Año 1567. | Vendense en casa de

Ioan Timoneda. | (Á la vuelta la aprobación de Juan Blas Navarro de 26 Octubre de 1566, y la licencia de *Tho.* (ó Tomás). *Dassio.* En la hoja siguiente (Aij) la *Epistola de Ioan Timoneda al lector* «Prudente y amado lector...» y á la vuelta el soneto de Loaysa á los *Coloquios.*

En la hoja siguiente: *Colloquio de Ca-* | *mila mvy apazible y gracioso, compuesto por Lope de* | *Rueda. Introduzense en el las* | *personas siguientes*

Socrato viejo. (figura.) *Camila pastora.* (figura.)

En tres columnas los nombres de los demás personajes.

Á la vuelta el diálogo, que llega y consume el vuelto del folio 29.

En la hoja siguiente: *Colloquio de Tym* | *bria mvy elegan* | *te y gracioso, compuesto por el exce* | *lente poeta, y representante Lope* | *de Rueda, introduzense en el* | *las personas baxo escriptas.* |

Sulco ganadero. (figura.) *Leno simple.* (figura.)

En tres columnas el resto de los personajes.

Á la vuelta sigue el *Coloquio*, que llego al recto del folio 54 (una hoja después de la sign. H-v).

Á la vuelta: *Tabla de las co* | *medias que se* | *tratan en este presente* | *libro.* |

Al folio siguiente. 55: *Tabla de los pas* | *sos graciosos* | *que se pueden sacar de las presen* | *tes Comedias, y colloquios* | *y poner en otras obras.* |

«De la *Comedia Eufemia.*
El passo de Polo, y Va lejo, y Grimaldo, f.° 9.
El passo de Polo, y Olalla negra, f.° 27.
De la *Comedia Armelina.*
El passo de Guadalupe y de Mencieta, f.° 38.
De la *Comedia de los engañados.*
El passo de Pajares y Verginio, f.° 14.
De la *Comedia Medora.*
El passo de Gargullo, y de Estela y de Logroño, f.° 32.
El passo de Ortega y Perico, f.° 35.
El passo de la Gitana y Gargullo, f.° 43
Del *Colloquio de Camila.*
El passo de Pablos Lorenzo, y de Ginesa, su mujer, f.° 12.
El passo de Pablos y Ginesa, f.° 28.

Del *Colloqvio de Tymbria.*
El passo de Troyco y Leno sobre la mantecada, f.° 37.
El passo de Ysacaro y la negra, f.° 39.
El passo de Mesillua y Leno, f.° 44.
El passo de Troyco y Leno, f.° 4[illegible].
El passo de Leno y Sulco su amo sobre el ratón, f.° 49.»

En el recto y hacia el medio de la hoja siguiente:

Fueron impres- | sas las presen- | tes Comedias y Colloquios en | Valencia, en casa de Ioan | Mey, á la plaça de la | yerua. Año. 1567.

(Vuelta blanca.) En todo los *Coloquios* 56 hojas. La página 32 del ejemplar de Gayangos está suplida, pero con la letra y la caja algo mayores.

La distinta foliación, las aprobaciones y otras circunstancias, demuestaan que los comedias y coloquios se imprimieron en tres veces aunque luego el mismo Timoneda los reunió en un tomo (en 8.° de letra gótica) con portada y colofón generales.

SEGUNDA EDICIÓN

Moratín y los que le siguen citan una segunda edición de Valencia en 1570, que nadie dice haber visto.

TERCERA EDICIÓN

La tercera será la siguiente, que no describieron Barrera ni el Marqués de la Fuensanta, al reimprimirla éste, no tan exactamente como dice.

Las prime | ras dos elegantes y | graciosas comedias | del excellente Poeta | y representante lope | de rueda, sacadas á | luz por juan timoneda | Comedia Eufemia | Comedia Armelina.

Á la vuelta empieza la *Epístola satisfactoria de Juan Timoneda al prudente lector*, y en la hoja segunda: *Comedia llamada Eufemia muy exemplar y graciosa, agora nuevamente compuesta por Lope d'Rueda. En la qual se introduzen las personas abaxo escriptas.* (Siguen dos figuras de caballero y dama con estos letreros sobre la cabeza: *Leonardo | gentil hombre | Enfemia su | hermana* | y aba-

jo la lista de los demás personajes, á la vuelta el soneto de Amador de Loaysa en loor de las comedias de Lope de Ruela.

En la hoja tercera: sign. *a-iii* hay el *Introyto* y á la vuelta principia la comedia y desde la página siguiente la foliación.

En el folio xxxij, comienza la *Comedia Armelina...* con dos figuras de Pascual Crespo é Inés García su mujer y al pie el resto de los personajes. Llega hasta el recto del folio lv, donde empieza la canción y glosa que ocupan las dos páginas siguientes; y en la última, como colofón, tiene: *Las quatro come | dias y dos Coloquios pastoriles del excelente poe | ta, y gracioso representante Lope de rueda | Dirigidas por Juan | Timoneda al yllu | stre señor don Martín de Barda | xin, a quien vida y salud dessea | como menor criado. | Epistola de Juan de Timoneda.* (Sigue la epístola, y luego:) *Fueron impressas en Seuilla en casa de Alonso | de la Barrera junto á las casas de Pedro d' | pineda. Acabaronse en doze de mayo | del Año de m. d. lxxvj.* (1576)

En seguida, con foliación y portada nuevas:

Las segun | das dos Comedias del | excellente poeta, y repre | sentante Lope de rueda | agora nuevamente sa | cadas á luz por juan | Timoneda. | Comedia d'los engaños. | Comedia Medora.

A la vuelta la *Epístola de Juan Timoneda al considerado lector;* en el resto de la hoja segunda el soneto de J. Timoneda *en loor de Lope de Rueda*, y en el reverso de esta hoja 2.ª principia la *Comedia de los engaños....* (dos figuras representando á Verginio padre de Lelia y á Gerardo padre de Clavela; y abajo la lista de los demás interlocutores.)

En el recto de la hoja tercera (sign. *a-iij)* el *Argumento del autor* y en el reverso empieza la comedia. Es de advertir que en los titulillos de las páginas, desde el folio xvij al fin se escribe: *comedia de los Engañados* y no *Engaños* y á la conclusión de la comedia, en el verso del folio xxviij dice: «*Fin de la comedia de los Engañados*», lo que indica que este es el verdadero título, como también habia puesto Timoneda en la primera edición.

En la hoja siguiente va el soneto de Francisco de Ledesma á la muerte de L. de Rueda y en la vuelta de la hoja, sigue: *Comedia llamada Medora...* (Con dos figuras: *Gargullo*, *lacayo* y *Una gitana*, en actitud de burlarse de Gargullo señalándole con el dedo. Gargullo está

vestido de militar con larga espada y gorro de enorme pluma.)

En la hoja siguiente lleva el *Introito que hace el autor*, y á la vuelta empieza la comedia que termina en el verso del folio liiij, y á continuación va el *Diálogo sobre la inuencion de las calças que se vsan agora | en el qual se introducen | Peralta lacayo. Fuentes lacayo.* Ocupa dos hojas sin paginación y termina con la palabra *Fin.*

Faltan en este tomo los *Coloquios.* Está en 8.°, let. gót.: todo el ejemplar muy recortado de márgenes. (Bib. Nac.)

Moratín incluyó en sus *Orígenes del teatro español* las comedias *Eufemia* y *de los Engaños*, y D. Juan Nicolás Böhl de Faber en su *Teatro español anterior á Lope de Vega* (Hamburgo, 1832, 4.°) las cuatro comedias y algunos fragmentos de los coloquios; pero así como Moratín con muchas variantes respecto del texto original. Los anotadores de Ticknor (t. 2.°, p. 540) reimprimieron el *Diálogo de las calzas;* y, por último, el Marqués de la Fuensanta del Valle, reprodujo por un ejemplar de la edición de Sevilla las comedias, los coloquios y el diálogo, suprimiendo la *Tabla de pasos* y toda indicación bibliográfica. *(Colección de libros españoles raros ó curiosos;* tomo 24, segundo de las obras completas de LOPE DE RUEDA. Madrid, 1896, 8.°) Este texto de Sevilla es muy incorrecto, siendo numerosas las variantes que ofrece respecto de la primitiva de Valencia.

APÉNDICE II

«UNA NUEVA OBRA DE LOPE DE RUEDA

No me refiero al opúsculo satírico *Flor de medicina*, manuscrito solo conocido de algunos curiosos y de que en la nota damos noticia [1] sino á una obra dramática, que hasta el presente se tuvo por anónima, pero de que ya es hora entre en posesión el batihoja sevillano. También es manuscrita, aunque pronto dejará de serlo, pues

---

1. «*Flor de medicina.* Autor Lope de Rueda natural de Sevilla.

«Tratado llamado *Flor de medicina* en el qual se hallarán todos los remedios para los males que en un cuerpo humano puede haber desde la cabeza hasta los pies, por un excelentísimo baron muy docto médico cuyo nombre no quiso que aquí se pusiese por que no se lo atribuyesen á vanagloria y porque no dixesen que lo hacia por la paga que los enfermos que con aquestos medicamentos sanasen le habian de dar, por que es un hombre quitado de todo interés.

«*Capitulo primero*, que trata de la cabeza.» En jocoso estilo pondera la importancia de esta parte del cuerpo y da algunos remedios ridículos en lenguaje paródico del empleado en las obras de medicina de entonces.

El *capitulo II*, trata «de los piojos y liendres que se crian en la cabeza y en otros lugares del cuerpo» con el mismo sistema de medicinar: uno de los remedios que propone para no criar aquellos parásitos, es colgarse del pescuezo tres días sin tocar al suelo y sin que lo sepa su mujer, y no vuelve á criar nada.

El *III*, trata de los ojos y de la enfermedad dellos y su remedio.—El *IV* «de las narices.»— El *V*, de las orejas y oidos.—El *VI*, de la boca, lengua y dentadura.

Por lo visto queda incompleto este tratado satírico y aun así es demasiado largo, como todos los de su género, cuando se repite la forma de recetar y no contiene alusiones á sucesos del tiempo: es, como las poesías de disparates, cosa pueril é indigna de que un hombre emplee su talento en ella. Alguna más importancia tiene en cuanto al lenguaje y modismos que no escasean como tampoco en las demás obras del autor.

(Ms. que posee el Sr. Menéndez y Pelayo.)

formará parte de la colección que el Sr. Rouanet está imprimiendo en París, comprensiva de los 96 autos y otros dramas que existen en nuestra Biblioteca Nacional, en cuyo códice ocupa el número 59.

Una lijera idea de su contenido nos demostrará la justicia con que debe adjudicarse esta obra á Rueda, en apoyo de lo cual traeremos además otros datos y presunciones.

Se titula la obra *Auto de Naval y Abigail*, é intervienen además en él, David, cuatro pastores, dos soldados, un pastorcillo, una moza llamada Sabina y un bobo llamado Jordán.

Daremos noción de su asunto copiando el mismo *Argumento del Autor*:

«Muy generoso auditorio. Aquí se recitará un auto de la Sagrada Escritura que trata de cuando David, andando perseguido de Saul, su suegro, en el monte de Goboc y teniendo gran necesidad envió á pedir bastimento á *Naval Carmelo* el qual no se lo quiso dar; lo cual, sabido por David, determina de destruir á Naval y á toda su familia, y, poniéndolo por obra, le sale al camino Abigail, mujer de Naval, con muy copioso presente con que aplacó á David. Silencio auditores, porque fácilmente entenderán nuestra historia, y, porque siento salir al ricacho de Naval dando voces, le desocupo este sitio.»

La razón principal que hay para sospechar que esta obra pueda ser la de Rueda, es la de constar que en la fiesta del *Corpus* de 1559 representó en Sevilla dos autos, uno titulado *El hijo pródigo* y otro «*de Navalcarmelo*», como repetidamente se dice en unos libramientos de dicho año á favor de Lope, dados á conocer primero por Escudero y Peroso y luego impresos muchas veces. Y como es seguro que en este tiempo era ya Rueda escritor dramático, de ahí el deducir que muy bien podrían ser obra suya estas representaciones. Hace años hemos expuesto esta sospecha y posteriormente el Sr. Sánchez Arjona, en su excelente libro *Anales del teatro de Sevilla* (p. 10), no solo abunda en el mismo parecer, sino que también cree sea obra de Rueda el auto del *Hijo pródigo* que en el referido manuscrito lleva el número 48. Otro día volveremos sobre este extremo, pues ahora debemos de limitarnos al de *Navalcarmelo* [1].

1. Leido con detención el auto de *El hijo pródigo*, no se halla en él nada de lo característico de Lope de Rueda. Está en verso, circunstancia que dificulta el examen; y parece mutilado, á juzgar por el poco ó ningún desarrollo que conce-

Claro es que el asunto del auto es el mismo y que si hubiese otro también sería igual, por seguir todos, según costumbre, el texto de la Escritura. Pero es ya circunstancia muy reparable la de que esta obra esté en prosa, cosa inusitada entre las demás piezas del manuscrito, que exceptuando otras dos, todas las demás están en verso. Una de ellas es la única profana del códice, el *Entremés de las esteras*, que hemos publicado en el número I de nuestra *Revista* y que tal vez pertenezca también á Rueda.

Pero la mayor fuerza respecto de esta atribución en cuanto al de *Naval*, estriba en el lenguaje y estilo tan semejantes á los de Lope. La ironía tan bien manejada siempre por este autor, resalta en el pasaje en que el bobo quejándose de sueño á su amo, éste le dice:

«¿Y estarvos he yo esperando que torneis á dormir, señor?

Bobo.—No, no tiene v. m. necesidad de esperarme que si es menester, aquí hablando con él me dormiré; que aún cuando Dios quería, mis cinco ó seis horas suélomelas yo llevar sín decir esta boca es mía.

Nabal.—Pues yo os juro al cielo don asnazo que si os apaño que yo os duerma con un garrote.

Bobo.—No, no señor: no he yo menester garrote para dormir que en un Dios valme estoy yo dese cabo del otro mundo.

La manera es la ordinaria de Rueda.

El gusto por los cantarcillos populares, tan propio en Lope se ofrece en este pasaje:

«Salen cuatro esquiladores cantando» este estribillo que parece antiguo:

Mimbrereta amigo,
so la mimbrereta;
y los dos amigos
ydos se son idos,
so los verdes pinos,
so la mimbrereta,
mimbrereta amigo.

«Entran los legados de David»; Naval los despacha con cajas des-

---

de á ciertas situaciones que hubieran hecho correr la vena satírica del sevillano, y es muy breve. Por todo ello creemos que no hay razón bastante poderosa para adjudicarle esta nueva producción dramática.

templadas y se retira con los esquiladores, que repiten el son, variando solo los versos, desde el 3.º:

y los dos amados
idos se son ambos,
so los verdes prados,
so la mimbrereta.

Ó en este otro.

Aparece un pastor censurando la manera de obrar de Naval: se lo cuenta á su ama Abigail, á quien halla al paso: ésta se propone remediarlo y el pastor se entra cantando:

Cordona la llama
el vaquero á la vaca,
Cordona la llamaba.

Véanse ahora semejanzas de otra índole. Nos las ofrece un monólogo del bobo: (del corte de los de Rueda) que pretende que se le confunda con un asno *(V. Coloquio de Timbria).*

«Entran David y su gente de guerra» aquél amenazando á Naval: hallan á Jordán, el bobo, que tranquilamente se pone á pacer la hierba del campo para que le crean asno y dice David:

«Pero ¿qué bulto es aquél que paresce allá?
Soldado.—Hombre semeja.
Bobo.—¡Llegaos á él que es hombre! Juro á los santos de Dios, en tanto que ahí estais, tan gentil asno soy como mi compañero (el asno que llevaba consigo).
David.—¡Oh monstruosidad grande! ¿No veis el alimaña cómo cuán en su juicio pace la hierba?
Bobo.—¡Alimaña: mirá si me ha conocido: oh buena habilidad!
David.—¿Qué haces ahí, acémila?
Bobo.—No soy sino asno á servicio y mandado de vuesa merced.
David.—Yo te creo.
Bobo.—¡Mirá si me cree: oh buena habilidad! ¡Oh buen Jordán: Dios te lo lleve al cabo adelante!
Soldado.—Levanta de ahí; salvajón.
David.—Alza la cabeza, conocerte hemos, quien quier que seas.
Bobo.—No, no: en el gesto no dirá V. m. sino que soy Jordán, el criado de Naval; pero más ha de dos horas que soy tan asno como mi compañero».

Le atan, pero él pide que sea solo con una mano para poder comer

con la otra. No puede negarse que este modo de hacer y decir es solo de Rueda.

Y nuevamente hallamos la poesía popular al fin de la obra.

«Entra Abigail con el presente» y pronuncia un discreto y humilde discurso á David que templa la saña de éste; recibe el presente y Abigail se vuelve cantando una octava real. Dos criados de la dama notician á David como Nabal había muerto de un hartazgo. El rey envía á la viuda la enhorabuena por haber salido de poder de tan rústico dueño y á ofrecerse en lugar de su marido.

«Llegan donde está Abigail», se lo refieren y ella contesta:

«*Abigail.*—Aparejada está la dueña y sierva no solamente para casar con su señor, más para lavar los pies á sus criados.» Y en seguida cantan el villancico:

David como tiene amores,
aunque en la campaña está,
por aplacar sus dolores,
por silvos sospiros da.
Dejóle tan quillotrado
la prudente Abigail,
que su corazon viril
á la dama ha subjetado;
trae su ser tan trastrocado
que á donde quiera que está,
por aplacar sus dolores,
por silvos sospiros da.
No tiene quien le consuele,
que á su mal nada consuela:
él mismo entre sí se duele
porque no hay quien de él se duela;
al mejor dormir desvela;
en su lecho donde está,
por aplacar sus dolores
por silvos sospiros da.»

El que haya leído más de una vez las obras de Lope de Rueda, de seguro que no vacilará mucho en creer que este auto es de la misma pluma que produjo los sazonados *pasos* que acompañan á sus comedias. Tal parece ser también el sentir del nuevo editor francés; y suponemos lo razonará con más extensión cuando imprima el auto por entero.» (De la *Revista Española).*

TRADUCTORES CASTELLANOS

DE MOLIÈRE *

Cuando, en el siglo pasado, la nueva corriente de las ideas y del gusto en materia literaria introdujo entre nosotros la imitación francesa, se trató por algunos ilustrados escritores de hacerla extensiva, contra la opinión general, á la poesía dramática. Fracasaron en su tentativa los que tal se habían propuesto, porque el pueblo español, fiel en esta parte á su tradición, negóse siempre á recibir un teatro que no fuese el de sus grandes autores del siglo XVII, que era la forma literaria que mejor reflejaba su historia, sus creencias, su carácter y hasta sus ideales y aspiraciones, individual y colectivamente, en todas las manifestaciones de la vida, pues todas las abarca y expresa el vasto conjunto de nuestro antiguo drama.

Hubo entonces la misma divergencia de opiniones entre los elementos directores de la sociedad castellana y la masa popular que hemos visto reproducirse á principios del presente siglo en el orden político, sometiéndose unos á la dominación napoleónica y oponiéndose el mayor número á prestar

---

* Se imprimió este estudio en el *Homenaje á Menéndez y Pelayo, en el vigésimo aniversario de su ingreso en el profesorado.* Madrid, 1899, 2 vol., 4.º; en el tomo 1.º, pp. 69-141.

obediencia á toda autoridad que no fuese genuinamente española.

Triunfó en ambas ocasiones la tendencia nacional, más no sin que en el campo literario fuese la lucha más reñida y prolongada, pues duró todo el siglo; y si bien la escuela galoclásica estaba en gran minoría, en cambio atesoraba mayor grado de ilustración, disponía de la influencia oficial y utilizaba todos los medios de persuasión y propaganda: orales y escritos.

Esta escuela señaló desde el primer momento, como modelo absoluto é insuperable en el género cómico, á Juan B. Poquelin, Molière, á quien leyeron de continuo y se propusieron imitar nuestros futuros autores de comedias. Pero sin duda por el respeto que su nombre inspiraba y por otros motivos que expondremos luego, fué Molière durante el siglo XVIII poco traducido y representado. En este punto es cierto que se vieron más veces en el teatro español otros poetas dramáticos franceses inferiores, como Regnard, Destouches, Gresset, Marivaux y Beaumarchais. Racine y los demás trágicos posteriores, como Voltaire, Lemierre y De Belloy, gozaron también mayor número de veces la exhibición escénica en España que el autor del *Misántropo*.

Molière no cuenta entre nosotros con una traducción individual completa, ni aun colectiva, ni siquiera una versión de sus más famosas obras hecha por un solo autor, como la portuguesa llevada á cabo por Antonio Feliciano de Castillo [1].

---

1. ANTONIO F. DE CASTILLO. *Theatro de Molière. Primeira tentativa. Tartufo. Comedia vertida livremente e acomodada ao portuguz. Seguida de um parecer pelo ill.mo Ex.mo Sr. Jose da Silva Mendes Leal. Por ordem e na typographia da Academia Real das Sciencias de Lisboa.* 1870: 8.°, 233 páginas. Es una adaptación ó arreglo, con nuevos personajes y alguna escenas nuevas al final de los actos IV y V.—Antes, en 1768, había traducido el *Tartufe*, para representar en el teatro do Bairro Alto, el capitán Manuel de Sousa, de un modo no infiel, pero inferior á Castillo. La traslación de éste es en verso; la de Sousa en prosa.

A. F. DE C. *Th. de Mol. Terceira (sic) tentativa* (es segunda). *O*

Intentaron traducirle completamente á principios de siglo

Medico a força comedia a antiga. Trasladada liberrimamente da prosa original a redondillas portuguezas. Representada pela primeira vez em Lisboa no theatro da Trindade aos 2 de janeiro de 1869 e seguida de um parecer pelo ill.mo Ex.mo Sr. Jose da Silva Mendes Leal. Por ordem e na typographia da Academia das Sciencias de Lisboa. 1869. 8.°, 256 páginas.—Antes, en 1789, se había ya hecho una versión anónima.

A. F. DE C. *Th. de Mol. Terceira tentativa As Sabichonas. Comedio en cinco actos. Versao liberrima. Por ordem e na typographia da Academia Real das Sciencias de Lisboa.* 1872: 8.°, 240 páginas. Está en verso endecasílabo pareado y va dedicada á Camilo Castelo Branco.

A F. DE C. *Th. de Mol. Quarta tentativa. O avarento. Comedia en cinco actos. Versao liberrima. Seguida de un parecer... Por ordem e na typographia da Academia Real das Sciencias de Lisboa.* 1871: 8.°, 441 páginas. Va dedicada á D. Antonio da Costa de Sousa Macedo, autor del drama *Molière*. En variedad de metros. El juicio de Mendes Leal ocupa 88 páginas, y se titula *Plauto-Molière-Castillo*. En ésta, como en sus demás versiones, Castillo no traduce puntualmente, imita, modernizando la acción y acomodándola al pueblo portugués. Su panegirista Mendes considera esto como un gran mérito. Manuel de Figueiredo había, á mediados del siglo XVIII, traducido ó imitado esta obra con el título de *O avaro dispador*.

A. F. DE C. *Th. de Mol. Quinta tentativa. O Misanthropo. Comedia en cinco actos. Versao liberrima. Por ordem e na typographia da Academia Real das Sciencias de Lisboa.* 1874: 8.°, 186 páginas. Va dedicada á D. Pedro II, Emperador del Brasil. Escrita en pareados alejandrinos. Termina con este epitafio, que el *Misántropo* se compone á sí mismo:

Sèver Tristao de Mattos
Saiu da vida presente
Por farto de ver sómente
Falsos, vis, ladroes e ingratos.

A. F. DE C. *Th. de Mol. Sexta e ultima tentativa. O doente de scisma. (Le malade imaginaire). Comedia en tres actos, trasladada de prosa en verso. Representnda pela primeira vez no theatro do Gymnasio, no dia 7 de março de 1874. Obra posthuma. Por ordem e na*

D. José Marchena [1], y al mediar el mismo D. Estanislao de Cosca Vayo. Pero del primero sólo nos quedan dos comedias, que examinaremos á su tiempo, y el segundo no pasó de reimprimir, con el texto francés al lado, las dos versiones hechas mucho antes por D. Leandro Fernández de Moratín [2].

Una tentativa de reunir las traduciones castellanas de Molière fué la hecha en Segovia en 1820 [3] por un anónimo, quizá el

---

typographia da Academia Real das Sciencias de Lisboa. 1878; 8.°, 213 páginas. Dedicada á C. Castelo Branco. Como de costumbre es traducción muy libre. En verso alejandrino alternado con otros de ocho sílabas.

Además de estas traducciones de Molière, habían hecho en portugués otras:

Manuel de Figueiredo, en la segunda mitad del siglo pasado, la titulada *A sciencia das damas e a pedanteria dos homens (Les femmes savantes).*

El capitán Manuel de Sousa, en 1769, *O Peao fidalgo,* de Molière.

Un anónimo, en 1780, *O sabio cidadao. (Le bourgeois gentilhomme).*

Otro anónimo, en 1792, *O Esganarello ou o Casamento por forza.*

Otro anónimo, en 1800, *Astucias de Escapin,* (*Les fourberies de Scapin).*

1. Hablando de sus dos traducciones, ya impresas, dice: «Si la aprobación del público fuera seña infalible del mérito del escritor, poca duda me quedaría de haber acertado en mi versión; sólo diré que ha sido estímulo suficiente para concluir después la traducción de este autor (Moliére), dechado de la verdadera comedia, y que esta versión saldrá muy presto á luz pública.» (*Discurso sobre la literatura española;* preliminar á las *Lecciones de Filosofía moral y elocuencia.)*

2. *Obras selectas de Molière en francés y español, traducidas por D. Leandro Fernández Moratín y continuadas por Estanislao de Cosca Vayo. Madrid, 1849. Imprenta de Repullés.* Dos volúmenes en 8.°. Solo comprende *La escuela de los maridos* y *El médico á palos,* con las *Advertencias* de Moratín y una *Vida de Molière,* escrita por Vayo.

3. *Colección de sainetes sacados de varias comedias de J. B. Po-*

mismo D. Juan de Dios Gil de Lara, que, como hemos de ver, fué á su vez traductor del gran cómico en su comedia del *Avaro*. Pero la colección se limitó á una pocas piececillas arregladas en forma de sainetes.

Al espirar el siglo XVIII, la repugnancia del público á ver en escena obras traducidas del francés se había mitigado algo, y con la invasión de 1808 y su triunfo momentáneo, aumentó ó se impuso el gusto por el teatro de allende el Pirineo, y no sólo se representaron con más frecuencia obras de esta clase, sino que Molière mismo logró entonces sus tres mejores traductores, como fueron Moratín, Marchena y Lista.

Pero ni los esfuerzos de estos grandes poetas consiguieron aclimatar por entero entre nosotros la comedia del autor de *Tartufe*, empresa en que de nuevo hemos visto fracasar al que lo acaba de pretender los mismos días en que se escribe este artículo.

Una de las razones porque no sea Molière familiar en España, es evidentemente por la dificultad de acomodar á nuestro idioma muchos de sus chistes y conceptos, y aun ciertas escenas cuyo valor estético sólo puede ser cumplidamente apreciado por los naturates; de igual modo que no pocas bellezas de nuestros cómicos del gran siglo no son fácilmente perceptibles para oídos extranjeros. Por otra parte, como es y fué siempre bastante común el idioma entre los que mejor pudieran entender y traducir á Molière, y aun entre los que luego habían de saborear la obra, unos y otros desdeñan hacerlo y oirla, prefiriendo todos gustarla en su idioma nativo.

Quizá no sea tampoco ajena á esta impopularidad aquí, en España, la falta de novedad en los argumentos de la mayor parte de las más famosas comedias del insigne autor francés.

Molière, en cuanto á invención, tiene poca originalidad,

---

quelin de Molière. Segovia, 1820. Imprenta de F. Espinosa. Madrid, Librería europea. En 12.°; 4 hojas prels. y 184 pp. Contiene: *El casamiento desigual*, *Las preciosas ridículas*, *El mal de la niña*, *El plebeyo noble* y *El casado por fuerza*. De ellos hablaremos oportunamente.

como es sabido. Los críticos modernos han investigado con minuciosa prolijidad las fuentes de casi todas sus comedias. Él mismo decía que tomaba sus asuntos donde quiera que los hallaba; y, prescindiendo de sus incursiones por las literaturas latina, italiana é inglesa, sólo debemos recordar que la española no fué de las menos explotadas por él.

Aparte de obras enteras, como *Don García de Navarra* (según se cree, porque la obra española no se conoce), y de *Le festin de pierre* y *La Princesse d'Elide*, que son *El burlador de Sevilla*, de Tirso, y *El desdén con el desdén*, de Moreto, nada mejorados por cierto; para *La escuela de los maridos* tuvo presentes *El mayor imposible* y *La discreta enamorada*, ambas de Lope de Vega; *No puede ser*, de Moreto, y, sobre todo, *El marido hace mujer*, de D. Antonio Hurtado de Mendoza.

La escuela de las mujeres tiene precedente en *El acero de Madrid*, de Lope, y su tesis viene á ser muy semejante á la de *La niña boba*, también del *Fénix de los ingenios*.

El médico por fuerza pudo salir en el fondo de *El acero de Madrid*, ya citado, y en *El amor médico* aprovechó Molière, además del título de una comedia de Tirso de Molina, algunos incidentes de *La venganza de Tamar*, del mismo poeta.

En el *Tartufe* hay escenas de *El perro del hortelano*, de Lope, y Armanda de *Les femmes savantes* no es más que una reproducción de la Beatriz de la comedia calderoniana *No hay burlas con el amor*, sin que *Los melindres de Belisa*, de Lope, y *La presumida y la hermosa*, de Zárate, dejen de ofrecer particulares semejanzas con la obra francesa [1].

Todavía podrían hallarse más analogías entre las comedias molierescas y las de nuestro teatro; pero claro está que muchas tendrán que ser coincidencias involuntarias, pues aunque el repertorio español era por aquel tiempo conocidísimo en Francia, como lo prueban las obras de Pedro y Tomás Corneille,

1. Además, en el *Tartufe* hay una escena, de las más importantes, imitada de *La ingeniosa Helena*, de Salas Barbadillo, á través de la traducción abreviada que de esta novela hizo Scarron con el título de *Les hypocrites*.

Rotrou, Lesage y otros varios, no es de creer que Molière hubiese leído todas las obras españolas que tengan alguna relación de semejanza con las suyas.

Veamos ahora, cambiados los papeles, cuál fué su suerte en España. Hemos dicho que, aunque muy leido, no fué Molière el autor francés más representado en España sin embargo, es el desde más antiguo traducido ó imitado. Nada menos que en 1680, en vida de Calderón, su coetáneo, y al lado de otra suya, figura una obra del clásico francés, y en el año próximo pasado de 1897 se tradujo la última. De las versiones castellanas realizadas entre estas dos fechas vamos á dar noticia. No seguiremos el orden de composición de los originales, sino el de las traducciones, agrupando en cada párrafo las que correspondan á cada comedia.

I

Le Bourgeois gentilhomme.

El día 3 de Marzo de 1680 se hizo en el teatro del Real Sitio del Retiro una gran función dramática en obsequio de Carlos II y de su primera mujer María Luisa de Orleans. Empezóse por una *loa* dirigida á los Reyes; siguió la comedia de don Pedro Calderón de la Barca, *Hado y divisa de Leonido y de Marfisa;* en los intermedios se ejecutaron un entremés titulado *La tía* y el baile de *Las flores*, terminando todo con el sainete *El labrador gentilhombre.* Es una breve escena calcada sobre la obra francesa, no traducida más que en algunos pasajes; y el asunto se reduce á que dos paisanos de un tal Gil Sardina, aldeano de cerca de Madrid, se burlan de la manía nobiliaria que de pronto le ha entrado á su amigo y de su torpeza en aprender y pronunciar el idioma francés. Uno de los pasajes traducidos de Molière, y, según Hartzenbusch, superando al original, es el famoso que en castellano dice así:

GIL

Ea, mostrad, empezad
A enseñar..... Mas he pensado
Que un requiebro me escribais
Para mejor estudiarlo,
Que he de decirle á una dama,
Por quien ando ya penando
Más ha de un día cabal.

HOMBRE 1.°

¿En verso?

GIL

No.

HOMBRE 1.°

¿En prosa?

GIL

Es mala.
No ha de ser verso ni prosa.

HOMBRE 1.°

(¿Quién vió mayor mentecato?)
Si no es en prosa ni en verso,
¿Qué ha de ser?

GIE

Averiguadlo
Vos.—¿Qué es verso?

HOMBRE 1.°

Consonantes
Y asonantes concertados.

GIL

Y prosa, ¿qué es?

HOMBRE 1.°

Lo que ahora
Estamos los dos hablando.

GIL

¿Lo que *habro* yo es prosa?

HOMBRE 1.°

Sí.

GIL

¿De modo que cuando llamo:
—«¡Ah Casildilla!», ¿esa es prosa?

HOMBRE 1.º

Es sin duda.

GIL

Sesenta años
Há que estoy haciendo prosa
Sin saber lo que me hago[1].

Esta es la primera aparición que en la escena española hizo el insigne cómico de la corte de Luis XIV.

Muchos años pasaron hasta que, ya bien corrido el siglo XVIII, se hiciese entre nosotros una versión completa de la obra de Molière. Concluyéronla D. Nicolás Pérez y *un Extranjero*, según se dice en la portada de la impresión que, con el título de *El fanático por la nobleza*, se hizo en Barcelona, sin año[2]. Es ésta una traducción literal del *Bourgeois* de Molière. Los nombres de los personajes (al protagonista le llama *Mr. Jordan, fanático)*, y hasta las escenas mímicas, han sido conservadas; pero el lenguaje es muy mediano, habiendo quedado sin *traducir* las mil gracias de pormenor que la obra contiene, sobre todo en lo que constituye la verdadera comedia, prescindiendo, por supuesto, de las extravagantes escenas finales, que son la parte floja de la obra molieresca.

D. Ramón de la Cruz, arregló en forma de sainete esta y

---

1. *Obras de Calderón* en la *Bibl. de Autores españoles*, de Rivadeneyra, tomo IV, pág. 393. El erudito hispanista M. Alfredo Morel-Fatio ha tratado de esta piececita en la revista francesa *Le Molièriste.*

2. *El fanático por la nobleza, comedia en cinco actos en prosa del célebre Molière, y arreglada á nuestro teatro por Don Nicolás Pérez y un Extranjero.* (Al fin:) *Con licencia, en Barcelona. Por Manuel Texeiro en la Puerta Ferrisa:* 4.º, 30 páginas. La traducción va, como hemos dicho, siguiendo el original paso á paso: no hay ningún pasaje que merezca citarse.

otras obras del cómico francés, las cuales se imprimieron reunidas, como hemos dicho, en Segovia en 1820. Dióle el título de *El plebeyo noble;* reprodujo la burla principal que se hace al pobre Mr. Jourdam, en la obra castellana *D. Anastasio Jordán;* pero no era lo caricaturesco el terreno preferido del sainetista madrileño, así es que este *arreglo* nos parece harto mediano y frío.

La obra de Cruz se corresponde con la francesa desde la escena XII del acto tercero de esta última, puesta en narración en castellano, Siguen el proyecto del criado y el disfraz consiguiente, interviniendo también la esposa y la hija de don Anastasio y otros personajes que corresponden á los de la obra traducida. D. Ramón desenlaza la suya declarando un criado á D. Anastasio que los fingidos turcos no eran otra cosa que el novio de su hija, el criado y algunos amigos. La burla escuece un poco al viejo aspirante á noble y, al fin, perdona á todos. Nada de esto hay en obra francesa, que concluye, como es sabido con un *ballet* cantado por músicos de varios países, entre otros, españoles [1].

II

El Avaro.

Como es sabido, proporcionó el poeta latino Tito Maccio Plauto, con su *Aulularia*, el asunto de esta comedia de Molière. Menos feliz la obra latina que otras de sus hermanas, como *Anfitrión, Miles gloriosus* y *Los Menechmos*, que desde el siglo XVI tuvieron vestidura castellana por gracia y virtud del médico Villalobos, Timoneda, Fernán Pérez de Oliva y

1. En la Biblioteca Nacional de esta corte existen manuscritos los tres primeros actos de *El aldeano hidalgo*, traducción del *Bourgeois* hecha en el siglo XVIII y cuyo autor no nos es conocido.

cierto anónimo flamenco-hispano, la *Aulularia* no fué traducida á nuestro idioma, que sepamos, hasta el presente siglo, en que se hizo una versión excelente [1].

Pero el asunto de esta comedia no era por eso menos conocido entre nosotros, y aun dió margen á que en el siglo XVII se escribiesen sobre él una novela (de Doña María de Zayas) [2] y una comedia, que quizá no desmerezca al lado de la de Molière. Es la titulada *El castigo de la miseria*, compuesta por D. Juan de la Hoz y Mota, caballero madrileño que vivía en la segunda mitad del siglo XVII y alcanzó los primeros años del siguiente. El tipo del avaro está magistralmente pintado y desenvuelto con lógica. Creyendo casarse con una indiana riquísima, lo hace con una dama de industria «con sus puntas y collares de liviana,» que dice Lista; y como poco después le roban también su dinero, exclama, sin olvidar su avaricia:

Pues ¿qué hago que en un pozo
de cabeza no me echo,
ya que por no comprar soga
de una viga no me cuelgo?

---

1. *Teatro de Plauto. Traducción y comentario de las principales comedias de este poeta latino, por el Dr. A. González Garbín. I. Aulularia. La marmita ó El avaro. Granada*, 1879 (en la segunda portada, 1878): 4.° En unión con *Los cautivos*, traducida por el mismo Garbín, fué reimpresa en el tomo CXVI de la *Biblioteca universal:* Madrid, 1887, 12.° Esta segunda comedia de Plauto había sido antes traducida por el insigne maestro á quien este libro se consagra (Madrid, Imp. de Fortanet, 1879: 4.°, 90 páginas), y representada en latín por alumnos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central, en el mes de Diciembre de dicho año. Esta representación constituyó una solemnidad memorable.

No hemos visto la traducción que con el título de *La botijuela* hizo de la comedia de Plauto el Dr. Betances, y parece se imprimió en Puerto Rico, según dice el Sr. Sama en su *Bibliografía* de aquella isla.

2. Así como *El castigo de la miseria*, de Hoz, salió de la novela de Doña María de Zayas, es indudable que Molière conoció también la obra de esta escritora, pues se halla en el mismo tomo de Scarron que contiene la de Salas Barbadillo, ya citada.

La descripción que el poeta hace del protagonista es bien conocida por la relación excelente y graciosísima del criado; sobre todo aquel agudo rasgo:

El inventó aguar el agua;

aludiendo á que el avaro, por no pagar toda la que consumía, á la de la fuente, que le suministraba el aguador, añadía algunas cubas de otra de peor calidad que extraía de un pozo.

Hablemos ya de *El avaro*, de Molière.

Con el título de *El avariento* le tradujo en 1753 D. Manuel de Iparraguirre [1], traductor también de *El enfermo imaginario* y de otra pieza francesa contra los jansenistas, con el título de *La dama doctora ó la teología en la rueca* [2].

Esta versión es detestable, al decir de otro traductor, de quien hablaremos luego, y según él, Iparraguirre *dilaceró tan cruelmente* la obra de Molière, que la privó de ser comedia. Y, en efecto, las faltas de interpretación son tales, que la obscuridad en que al presente permanece la obra es harto justificada. Y eso que uno de los aprobantes, el P. D. Antonio Martínez decía que: «El traductor es tan fiel en su traducción y tan dueño de una y otra lengua, que en ambas es tan singular que creo que si alguna Academia francesa ó española dudase de algun significado propio y característico en la versión de idiomas, hallaría en el traductor (que conozco) el complemento á su deseo». Iparraguirre se proponía traducir otras comedias del autor del *Avaro*: no consta que lo haya hecho [3].

---

1. *Comedia famosa. El Avariento. Su autor Monsr. de Moliere: traducida del francés al castellano por D. Manuel de Yparraguirre. Con licencia: En Madrid. En la imprenta de D. Gabriel Ramírez, frente á la Trinidad Calzada. Año 1753.* 8.°, 9 hojas prels. y 136 páginas.

2. También por el mismo tiempo tradujo en verso esta obra don José Antonio Porcel, famoso poeta granadino, con el título *La dama doctor ó la teología á la almohadilla*, y por orden, según se dice, del P. Rábago, confesor del rey Fernando VI.

3. Tampoco el estilo tiene nada de recomendable: véanse estos pasajes llenos de galicismos: «¡Oh padre mío: la hacienda es cosa

Algunos años después apareció otra versión hecha por uno que ha querido encubrirse con el pseudónimo de *Orchard-Old*. Está en prosa; conserva la división en cinco actos, los nombres de los personajes, la distribución de las escenas: es fiel y completa; pero el lenguaje bastante descuidado [1].

En 1800 se presentó y se hizo en el teatro del Príncipe, el 19 de Septiembre y cinco días siguientes, una nueva traducción de la obra molieresca, debida á D. Dámaso de Isusquiza, quien imitó asimismo *La escuela de las mujeres* en su comedia titulada *El celoso y la tonta* [2]. Tampoco esta vez halló Molière un digno intérprete castellano; y aunque los defectos de la obra de Isusquiza no son tantos ni de la clase de los cometidos por Iparraguirre, fueron bastantes para que el *Memorial literario* del mes de Junio de 1801 la censurase con severidad [3]. Está

---

de muy poca importancia cuando se puede lograr casarse con una tan amable persona».—«Hay unos ciertos espíritus á quienes es preciso seguirles la corriente».—«Ya no podreis con esto resistir á mis amonestaciones, monsiur: yo voy á seguirla para continuar las lecciones que la hago».—«Y dime un poco: ¿sabes si Mariana me ha visto y si ha reparado en mi persona cuando pasó por allí?»

1. *El avaro, comedia en prosa en cinco actos. Escrita por el señor Molier* (sic). *Traducida al castellano por Orchard-Old.* Barcelona, sin año (hacia 1770), por Juan Francisco Piferrer: 4.°, 36 páginas. También se cantó en opera en 1791 la obra de Molière, según reza el siguiente libreto,

El avariento: drama jocoso en música, para representarse en el teatro de los Caños del Peral, baxo los auspicios del M. N. y *M. I. Asociación de Óperas. Siendo director el señor Domingo Rosi en la presente primavera del año de 1791. Con licencia. Madrid; en la imprenta de González*, MDCCXCI. 8.°, 105 pp.

2. *El avaro. Comedia en cinco actos. Por Monsieur de Molière: traducida libremente* (en prosa) *por D. Dámaso de Isusquiza. Madrid. En la oficina de D. Benito García y Compañía. Año de 1800:* 8.°, 124 páginas. Forma parte del segundo tomo del *Teatro nuevo español.*

3. *Memorial literario ó Biblioteca periódica de ciencias y artes. Tomo I. Año primero* (se entiende de esta serie). *Madrid. En la imprenta de los señores García y Compañía. Octubre de 1801:* 4.°, páginas 202 y 209.

también en prosa y conserva la distinción en cinco actos; pero traslada la escena á Barcelona, le da carácter español y se observan en ella tendencias á diluir los pensamientos; de modo que resulta más extensa que el original. En el estreno fué interpretada por los notables actores de entonces: Antonia Prado (mujer de Máiquez), Manuela Monteis, Josefa Luna, Joaquina Briones (madre de la Malibrán), Juan Miguel Antolín *(El avaro)*, Bernardo Gil (padre del célebre D. Antonio Gil y Zárate), José Oros, Juan Carretero, Agustín Roldán, Vicente García, López y Casanova [1].

Aún pasaron algunos años antes de que se hiciese nueva traducción de esta comedia. Emprendióla en 1820 un capitán de artillería y profesor del Colegio militar segoviano, después teniente coronel y Académico de la Historia, llamado D. Juan de Dios Gil de Lara. Adornóla de un curioso prólogo y extensas y eruditas notas históricas y críticas. Conservó también la división en cinco actos y la forma prosáica; empleó lenguaje culto y digno de la obra que traducía; pero introdujo algunas modificaciones en ciertas escenas y tradujo infielmente (no por ignorancia, sino por capricho) varios episodios ó lances de la obra, como el de *las manos*, qué pone así:

D. NICOMEDES

Á ver: ven aquí. Enséñame esas manos.

PERICO

Aquí están.

D. NICOMEDES

A ver la otra.

---

1. *El avaro*, de Isusquiza, fué muy representado por los años de 1815 y siguientes; pero reducido á tres actos y con algunas supresiones de personajes y escenas, y en la Biblioteca municipal de Madrid *(L-1-2-15)* hay además un ejemplar impreso de esta comedia y destinado á la representación (que se hizo diversas veces); pero con tales interpolaciones y cambios que parece y viene á ser una obra distinta. No consta quién fuese el autor de tales variantes.

PERICO

¿La otra?

D. NICOMEDES

Sí, la otra;

con lo cual bien puede decirse que el efecto cómico queda destruído. También halla censurable que Molière hubiese dicho en la escena VI del acto segundo, por boca del avaro, que si se empeñaba casaría al gran Turco con la República de Venecia, matrimonio que Gil de Lara sustituye por el de la burra de Balaan con el caballo de Longinos.

Por lo demás, no puede negarse que esta versión del capitán de Segovia, aunque algo difusa, es la mejor que entre nosotros hay de *El avaro,* de Molière [1].

Sólo en el fondo del asunto y en algunos accidentes coincide con él otro *Avaro*, drama jocoso, de música, en dos actos, traducido ó *arreglado* del italiano por el famoso D. Luciano Francisco Comella. No es tampoco este arreglo hecho sobre la pequeña comedia de Goldoni, con la que nada tiene de común, y aunque no parece fácil de conocer la fuente de la obra de Comella, es probable que sea una de las dos óperas italianac de aquel título: una de Anfossi, perteneciente á 1775, y otra que, con música de Sarti, fué representada en Venecia en 1777 [2].

El *avaro*, de Goldoni, fué traducido á fines del siglo pasado,

---

1. *El avaro. Comedia escrita en cinco actos* y *en prosa por J. B. Pocquelin de Molière. Tradúcela al castellano D. Juan de Dios Gil de Lara, capitán del cuerpo nacional de artillería, ex catedrático de matemáticas del Seminario de Nobles Cantábrico, etc., etc. Segovia, Imprenta de Espinosa, año de 1820:* 8.°, XII-243 págs.

2. *El avaro. Drama jocoso en música, en dos actos, arreglado libremente del teatro italiano al español por D. Luciano Francisco Comella. Que á los años de nuestra augusta Soberana, executó la compañía del Sr. Luis Navarro el día 9 de Diciembre del año de 1796.* Sin lugar ni año de impresión: 4.°, 20 págs. Lo cantaron Lorenza Correa, Joaquina Arteaga, Manuela Correa, Mariano Querol, Vicente Sánchez *(Camas)*, Sebastián Brignole y José García Ugalde.

con el anagrama de *Godomin Toibt*, por un Domingo Botti, italiano naturalizado en España, director ó empresario del teatro de Barcelona, y traductor igualmente de otras varias piezas italianas [1].

Tampoco tiene nada que ver con la de Poquelin la comedia sentimental en dos actos, en prosa, que, con el título de *Un avaro;* arregló á la escena española, como él dice, el renombrado actor D. Juan Lombía, y fué estrenada en el teatro del Instituto Español en 3 de Noviembre de 1845. Este drama, gran triunfo primero de las Sras. Teodora Lamadrid y Joaquina Baus y del insigne D. Joaquín Arjona, y en el que, aún en las postrimerías del no menos célebre Valero, hemos visto proporcionarle tantos aplausos, es imitación de *La fille de l'avare*, comedia-vaudeville, en dos actos, de Bayard y Pablo Duport, representada en el teatro Gimnasio-Dramático el 7 de Enero de 1835, siendo á su vez una adaptación á la escena de la novela *Eugenia Grandet*, de Balzac. Luchan en el personaje principal su pasión dominante, la avaricia, con el afecto paternal, que al fin vence é impera por un momento en su alma [2].

Sin analogía directa con la obra molieresca, aunque con el mismo tema por argumento, existen algunas piezas menores de nuestro teatro del siglo pasado, como las siguientes:

La avaricia castigada, ó los segundones, sainete de D. Ramón de la Cruz, estrenado en 1762 é impreso suelto varias veces [3]. Un D. Fernando, segundón de su casa, no puede lograr

---

1. *Comedia en prosa. El logrero. Compuesta en italiano por el señor doctor Carlos Goldoni y traducida al español por Godomin Toibt.* Barcelona, por la Viuda Piferrer; sin año (hacia 1780): 4.°, 16 páginas.

2. *Biblioteca dramática. Un avaro. Comedia en dos actos, arreglada á la escena española por D. Juan Lombía, y representada por primera vez en el teatro del Instituto Español, la noche del 3 de Noviembre de 1845.* Madrid, 1846, Impr. de D. Vicente de Lalama: 20 páginas en folio.

3. Madrid, 1791, 4.°; Cadiz, Impr. de Marino, 1802, 4.°; Valencia, José Ferrer de Orga, 1814, 4.°, etc. No figura en la *Colección*

en matrimonio, á causa de su pobreza, la hija de un ricacho del pueblo; más una hermana y algunos amigos del joven urden un engaño al avaro, suponiendo que asciende aquél á mayorazgo por muerte repentina del primogénito. Casi á la fuerza obliga entonces el viejo á D. Fernando á que tome á su hija por mujer, y aceptado el compromiso y legalizado, se descubre el enredo, pero la boda queda establecida y todos perdonados.

Con el título de *La avaricia castigada ó «Por aquí, Selim...»* se representó muchas veces en los teatros de Madrid, desde 1780, otro sainete de autor desconocido, y cuyo asunto no es otro que el del célebre cuento contenido en una comedia del maestro Tirso de Molina, con algunos adornos y episodios para que resulte mayor la burla del iluso buscador de tesoros [1].

El avaro celoso, sainete representado en los teatros de la corte en el mes de Junio de 1779. Un manuscrito del Archivo municipal de esta villa (1-161-2) lo atribuye á Jaime Palomino. Es de poquísimo valor. Un D. Roque Varela permite las galanterías de su hija y aun las de su mujer con cierto Marqués y D. Anselmo, respectivamente, mientras éstos las regalan alhajas que él recoge, y se muestra rígido y celoso luego que logra su objeto. Un alcalde de corte le lleva á la cárcel, después de privarle de las dádivas de los apasionados de su mujer é hija.

El avariento burlado, comedia jocosa en un acto, representada por la compañía de Eusebio Ribera en el teatro del Príncipe á mediados de Septiembre de 1789. Todo se reduce á la burla que dos criados de ambos sexos hacen á un viejo avaro para conseguir que una sobrina suya se case con el que ama y no con cierto lisiado capitán á quien el avaro la tenía destinada, sólo porque se la recibía sin dote. Es pieza insulsa; no consta el autor ó traductor, que quizá lo fuese del italiano [2].

---

de sainetes de Cruz, hecha por D. Agustín Durán, y, por tanto, en ninguna de las posteriores, que no son más que extractos de ésta.

1. Existe manuscrito en la Biblioteca municipal de Madrid, *L*-1-151-39 y 1-211-59.

2. Idem íd. íd., *L*-1-161-14.

El *avaro arrepentido*, sainete representado en Madrid hacia 1788 é impreso poco después [1], pinta el verdadero tipo del avaro, cruel é insensible á todo lo que no sea el dinero. Engáñanle, sin embargo, un criado y una criada de una de sus víctimas, fingiendo el primero una carta en que el avaro aparece traidor á la patria, y la doncella una cédula matrimonial que le había otorgado el hijo del viejo codicioso. Recobra su dinero al fin, después de parecer arrepentirse de su pasión desordenada.

III

Le mariage forcé.

1.—*El casado por fuerza* es un sainete escrito por D. Ramón de la Cruz y representado en el teatro de la Cruz de esta corte, por la compañía de Nicolás de la Calle, el 15 de Febrero de 1767, con la zarzuela del mismo D. Ramón, titulada *Las pescadoras*, traducida del italiano.

Se imprimió suelto varias veces: primero en 8.°, sin lugar ni año; después en Madrid, por Antonio Sanz, sin año (hacia 1770), en 8.°; luego en Madrid, librería de Quiroga, 1791, en 4.°, y por fin en Valencia, por Esteban, en 1814, en 4.°, y en el mismo año y lugar por Mompié, también en 4.° [2]. En todas estas impresiones figura anónimo, y quizá sería ésta la razón de que Durán no incluyese esta obra en la *Colección* de los sainetes de Cruz que hizo en 1842. Pero aparte de que Sempere y Guarinos, al reproducir en su *Ensayo de una biblioteca de los mejores escritores del reinado de Carlos III* (ar-

1. *Sainete nuevo, titulado: El avaro arrepentido. En Valencia. En la imprenta del Diario:* 4.°, sin año (antes de 1811).

2. También figura (el último) entre los impresos en Segovia en 1820.

tículo Cruz) la lista que de sus obras le comunicó el mismo D. Ramón, incluye ésta, consta igualmente en la cuenta de las representaciones que por dicho año de 1767 se llevaba en el Ayuntamiento de esta corte la certeza del hecho.

La traducción es buena: está hecha con soltura, en romance de ocho sílabas; un tanto mitigado lo grotesco de la figura principal, sin dejar de ser ridícula, y conservado todo lo demás, excepto las escenas de los dos filósofos discutidores, Pancracio y Marfurio. El traductor español entendía á Molière y sabía ponerle sin demérito en castellano.

2.—En la relación de las funciones que diariamente hacían los dos teatros madrileños, á que ya se ha hecho referencia, consta en 15 y siguientes de Diciembre de 1785 la representación de una comedia en tres actos, titulada *El casamiento por violencia*, traducida por Antonio Robles, cómico después muy notable y escritor no inerudito, y que á la sazón desempeñaba el cargo de *sobresaliente* de galanes en la compañía de Manuel Martínez, que fué la que en el teatro de la Cruz hizo la obra. Como en otro lugar de las mencionadas notas de funciones se da á esta comedia el título de *El casado por fuerza*, casi no puede dudarse de que se trata de una traducción amplificada de la famosa obra molieresca. No hemos podido verla para verificar la sospecha.

3.—Sólo en circunstancias de pormenor coincide con *Le mariage forcé* la comedia *El casamiento por fuerza*, que Moratín en su *Catálogo* de obras dramáticas del siglo XVIII atribuye al Catedrático de Retórica de los Estudios de San Isidro de esta corte y censor de comedias, D. Santos Díez González. Imprimióse anónima esta obra en 1795 [1], año en que también parece fué estrenada, como indica un ejemplar manuscrito que existe en el Archivo de la villa, y que lleva las aprobaciones y licencias para su exhibición en el teatro. Y fué

1. *El casamiento por fuerza. Comedia en tres actos. Representada por la compañía del Sr. Luis Navarro. Con licencia. En Madrid: por Ramón Ruiz. Año de MDÇCXCV:* 8.°, 94 páginas.

lo gracioso que la censura eclesiástica mandó borrar el título asignado á la obra, y que se sustituyese por el de *El novio prudente,* con otras enmiendas. En este estado pasó la comedia al propio D. Santos Díez, censor civil, como queda dicho, de ellas; y ofendido de los tajos y reveses que había sufrido su producción dramática, extiende su dictamen en estos términos: «Es menester no haber leído la comedia ó entenderla al revés, para creer que un novio tan necio y malicioso y tan imprudente por su genial estupidez se llame *El novio prudente.* El mismo argumento y conducta de la comedia le da el título. Por cuya razón y ser la pieza de una buena moral y de buen ejemplo, soy de parecer que se permita representar en los términos que se ha puesto y rubricado por mi mano, debiendo servirse de este ejemplar rubricado los apuntadores. Madrid y 17 de Octubre de 1795.—*Santos Díez Gonzalez.*» Y así se hizo.

Pocas líneas antes nos había dado el mismo autor idea breve del argumento de la obra. «Su objeto es hacer ver que la indiscreción y violencia de los padres en obligar á los hijos á tomar estado contra su voluntad, cuando ésta no procede arreglada á razón y justicia, es exponerlos á un precipicio. Para eso finge el poeta un joven muy rico, pero muy tonto y muy imprudente, con quien por fuerza y violencia de su padre casa la dama de esta comedia.» De modo que, aparte de otras alteraciones, el asunto, que en Molière es burlesco, se convierte en manos de D. Santos en serio y sentimental; pero muy frío, lánguido y con desenlace muy poco poético, pues la dama, en un momento de desesperación, intenta suicidarse; pero al ver el arrepentimiento de su padre, se allana con gran facilidad á vivir con su estúpido marido, olvidando á su amado D. Carlos, que también se queda tan fresco. Esta comedia está escrita en romance, empleando en los tres actos un solo asonante en *eo.*

IV

Las preciosas ridículas.

Sainete de D. Ramón de la Cruz, impreso anónimo varias veces y en Madrid en 1866, en 4.°, por la Viuda é hijos de Cuesta. Manuscrito existe también en el Archivo del Ayuntamiento de Madrid (*L.*1-209), con algunas correcciones de mano de D. Ramón, lo cual, aparte del estilo, demuestra ser de su pertenencia [1].

Se representó mucho desde 1767, en que se estrenó, haciendo papeles de *Gorgibus*, que en la traducción se llama D. Bernardo, Francisco Callejo; el Marqués de *Mascarille*, Miguel de Ayala; el Vizconde de *Jodelet*, Diego Coronado; las dos damas, *la Granadina* y María Bastos, y los demás papeles, Felipe de Navas, Ambrosio de Fuentes, Teresa Segura (*Marotte)*, Enrique Santos, etc.

El original está en prosa; la traducción en verso. Empieza con una escena de criados antes de llegar los dos jóvenes caballeros. La escena, acomodada enteramente á las costumbres españolas, pasa en Madrid; las preciosas vienen de Segovia. Además, han sido suprimidos bastantes detalles que eran satíricos en el tiempo en que Molière escribía, pero que no tenían igual interés en el siglo XVIII, ni eran tan fácilmente inteligibles; pero, en general, la traducción está bien hecha. Como muestra, copiaremos la relación de *Madelón* sobre el modo de empezar un galanteo, pasaje suprimido en su mayor parte en los textos impresos de este sainete.

---

1. También figura en el tomito impreso en Segovia; pero muy mutilado. De la relación que copiamos en el texto no hay en el impreso ni la tercera parte.

GRANADINA

Padre, ahí teneis á mi prima
Que está como yo enterada
De que el matrimonio debe
Ser en gente de importancia
La última aventura. Es fuerza
Que un amante que idolatra
Vaya subiendo los grados
Del mérito por la escala
De lo dulce, de lo tierno,
Del temor, de la esperanza
Y el obsequio que acredite
La docilidad del alma.
Ha de buscar en los templos,
Paseos y todas cuantas
Sean públicas concurrencias
La persona que le arrastra.
Luego debe presentarle
Un pariente ó una dama:
Llenarse allí de pasiones
Sublimes; volver á casa
Lleno de melancolía,
A sufrirla y á callarla,
Hasta que no quepa el fuego
Y arroje fuera las llamas.
La primer declaración
La ha de hacer con voz turbada
En la alameda de algún
Jardín; entre las *jornadas*
De alguna comedia; estando
En un palco á las espaldas
De la señora; en un baile
De Carnaval ó en la plaza
De los toros. Ha de estar,
Al vernos sobresaltadas,
Entonces bien prevenido
De disculpas cortesanas;
Y desde aquel mismo día,
Sin hacer la menor falta,
Ha de ir insensiblemente
Acostumbrando la dama

A sus discursos y sus
Galantes ideas, hasta
Que, vencido el desdén, logre
La inclinación suspirada.
Luego entran las aventuras
De los amantes que pasan
Por la calle, de los padres
Que les estorban tratarlas,
Las mal entendidas señas,
El plazo que se dilata,
El susto de las sangrías
Y las apariencias falsas,
Llantos, desesperaciones,
Enojos, quejas y rabias.
Así va bien y así es como
Estos asuntos se tratan,
Y estas son reglas que nunca
Deben de ser exceptuadas.
Pero venir golpe en bola,
A toma mi mano y daca
La tuya y decir marido
A la primera palabra,
¡Qué inutilidad! sería
Empezar por donde acaban
Otras historias, la nuestra:
Yo estoy escandalizada
De que quepan en los hombres
Unas ideas tan bajas.

CALLEJO

¡Qué estilo tan alto! Amiga,
Estás muy adelantads.

En 1867 se hizo una especie de refundición de este sainete con el título de *Las culti-latini-parlas*, representada por la compañía de D. Manuel Catalina por el mes de Octubre en el teatro del Príncipe.

V

El amor médico.

Nada más que el título tiene de común con esta obra la de Tirso de Molina, cuyo asunto es muy diferente. Pero la comedia de Molière fué traducida en 1768 por D. Ramón de la Cruz, con el nombre de *El mal de la niña*, y representada en el teatro del Príncipe el 4 de Febrero de dicho año por la compañía de Juan Ponce, haciendo los papeles de *enferma*, Paula Martínez Huerta; de *criada*, Paquita Ladvenant; el de padre (*Sganarelle)*, José Espejo, y el de galán *Chinita*, ó sea Gabriel López, el *gracioso* de la compañía y uno de los más notables del histrionismo español.

D. Ramón suprimió el *prólogo*, las entradas de *ballet* y la disputa de los médicos; sustituyó con otra muy graciosa y satírica la conversación de los cuatro doctores, y añadió un boticario y un coro de mancebos de botica, cantado por cuatro mujeres. Todas estas modificaciones son de escasa importancia y extensión corta; en lo demás se limitó á traducir el original francés con grande habilidad. Como este sainete, sin ser absolutamente desconocido, es hoy muy raro [1], copiaré aquí el prin-

1. No sé que se haya impreso más que en la ya repetidamente citada *Colección de sainetes sacados de varias comedias de J. B. Poquelin de Molière.* Segovia, 1820: 12.°, el tercero. Consta que es de D. Ramón de la Cruz, por haber incluído este título entre los que de sus obras facilitó á Sempere y Guarinos, y éste publicó en el artículo de Cruz en el *Ensayo de una biblioteca de los mejores escritores del reinado de Carlos III*, y por los varios manuscritos antiguos que existen del sainete, de los que daré cuenta en un estudio que no tardaré en publlcar acerca del autor de *Manolo.* (Ya está publicado: V. *Don Ramón de la Cruz y sus obras.* Madrid, 1899, 4.°, p. 375.)

cipio, para que se vea cómo nuestro D. Ramón entendía su oficio de traductor. Los nombres son los de los mismos cómicos que hicieron la obra:

JOAQUINA

¡Hermano!

RITA

¡Pariente!

PONCE Y NISO

¡Amigo!

LOS CUATRO

¿Qué os aflige y acobarda?

ESPEJO

Contemplar cuán débil es
La naturaleza humana.
¡Qué bien decía aquel sabio
(Que no sé cómo se llama)
Que una desgracia trae siempre
Por lacayos mil desgracias.
Yo no tenía más que una
Mujer y murió.

PONCE

Pues ¿cuántas
Queríades tener?

ESPEJO

Lo cierto
Que murió la cuitada,
Y esta pérdida es tan grande,
Que yo no puedo acordarla
Sin llorar. Yo, á la verdad,
Muy satisfecho no estaba
De ella, y en guerras civiles
Se estaba ardiendo la casa
Y que la muerte nos puso
En paz; pues desde que falta
No hemos tenido ni un *sí*
Ni un *no;* pero ¡ay fieras ansias!
Que al fin murió y yo la lloro;

Aunque si resucitara
Volviéramos otra vez
Á las cuestiones pasadas.

Once años antes había el mismo Cruz dado un juguete que tiene alguna semejanza con esta obra, en el entremés burlesco *La enferma de mal de boda*, que fué su primera obra dramática de las conocidas. Es pieza de escasísimo valor literario, á juzgar por el único manuscrito que ha llegado á nosotros [1].

En 1770 hizo una traducción ó arreglo del *Amor médico*, con el título de *Lo que puede una pasión y viejo burlado*, comedia en tres actos en verso, un anónimo sevillano. Existe manuscrita en la Biblioteca Nacional de esta corte entre los papeles que fueron del insigne compositor y bibliófilo D. Francisco Asenjo Barbieri. Probablemente se habrá representado esta comedia; pero no sé que se haya impreso. No parece tener cosa digna de especial mención, aunque sí la merece una advertencia ó prólogo que lleva impugnando precisamente el género de la obra que se traduce, y defendiendo el teatro español libre y pintoresco, y á su principal representante entonces, D. Ramón de la Cruz, de quien el prologuista se declara admirador y devoto.

Por el conducto italiano vino también esta comedia á nuestra escena. Imitó ó casi tradujo á Molière Carlos Goldoni en su *Finta ammalata*, comedia en tres actos en prosa, representada por primera vez en Venecia en el Carnaval de 1750. Dos veces fué traducida esta obra en castellano y representada en los teatros de Madrid y fuera durante el siglo XVIII. Hizo la primera versión hacia 1770 D. José Sedano, autor de otras varias piezas dramáticas, distinto del colector del *Parnaso español*, dividiendo su obra en tres actos escritos en prosa, como el original; y anónima fué impresa en Barcelona por Juan Francisco Piferrer [2], y de seguro antes en la corte, si bien no hemos visto impresión madrileña.

---

1. En la Biblioteca municipal de Madrid, *L*-1-183-47, existe un manuscrito de esta obrita perteneciente á 1757.

2. *Comedia en prosa. El buen médico ó la enferma por amor.*

Bastantes años después, D. Luciano Francisco Comella, dió no una traducción, en el sentido rigoroso de la palabra, sino una imitación ó arreglo, hecho probablemente por intermedio de una opereta italiana que no conozco, de la obra de Goldoni, con el título de *La fingida enferma por amor*, comedia de música en dos actos, que se representó en el verano de 1797. Como las demás del prolífico dramaturgo de Vich, está en verso esta obra, que ninguna otra mención merece. Debió de haberse impreso, pues Moratín la cita en su *Catálogo dramático del siglo* XVIII, y en el Archivo de esta villa hay un manuscrito de la zarzuela, que fué también citada por el Sr. Cambronero en su interesante estudio sobre Comella [1].

VI

George Dandin.

Con el título de *El casamiento desigual ó los Gutibambas y Mucibarrenas*, y reducido á un solo acto, imitó, traduciendo en algunas partes, la obra de Molière, D. Ramón de la Cruz. En el sainete español los suegros de Juan Redondo *(Dandin)* no tienen tan expresivo apellido como los Sotenville; pero lo tienen más sonoro, pues proceden de los Gutibambas y Mucibarrenas, que poseían unos blasones

De una altura tan inmensa,
Que el plumaje del morrión
Se roza con las estrellas.

La última burla de la esposa está tomada de un cuento del

Traducida del Sr. Dr. Carlos Goldoni. Barcelona, Juan Francisco Piferrer: 4.°, sin año.

1. *Revista contemporánea* del 30 de Octubre de 1896; pág. 208.

Bocaccio, quien á su vez la recogió de los libros de cuentos orientales que corrían en su tiempo.

El protagonista Juan no es un estúpido como George Dandin, y, por tanto, la obra, si menos divertida, tiene mayor alcance satírico. Hay en el sainete un alcalde (que no puso Molière), el cual advierte á los infatuados suegros que si no se enmiendan en maltratar á su infeliz yerno,

Sabrán, bien á su pesar,
Y de su vana soberbia,
Que tiene más privilegios
Mi vara que su nobleza.

El sainete de Cruz fué representado en el teatro del Príncipe de Madrid, por la compañía de Juan Ponce, en 1769. Imprimióse suelto varias veces y luego por D. Agustín Durán en su *Colección de sainetes de D. Ramón de la Cruz* (Madrid, 1843, dos volúmenes en 4.º); pero en unos y en otros textos está muy defectuoso, faltando versos y personajes. En la Biblioteca municipal de Madrid (*L*-1-163-19) hay varias copias antiguas mucho más correctas y completas.

VII

El misántropo.

D. José Sedano, á quien, como ya hemos dicho, no debe confundirse con el famoso compilador del *Parnaso español*, era un versificador de la segunda mitad del pasado siglo, autor de varios entremeses y sainetes, en los que, no sin acierto, procuró imitar á D. Ramón de la Cruz, y traductor de algunas piezas italianas y francesas que fueron representadas en los teatros de la corte.

Una de las versiones que hizo fué la de *El misántropo*, comedia que se estrenó en el teatro del Príncipe los días 13 y si-

guientes de Agosto de 1771, por la compañía, entonces única en Madrid, que dirigía Manuel Martínez. Duró nueve días, y en Septiembre del mismo año y en los siguientes de 1783, 84, 97 y 98, 1805 y 1815 volvió á ponerse en escena, no sin haber sufrido varias alteraciones, que ya no eran las primeras en desfigurar el original [1].

Porque Sedano se tomó grandes libertades con la obra molieresca, empezando por reducirla á tres actos. Alteró el orden de la mayor parte de las escenas, introdujo otras de su invención exclusiva, y, sobre todo, amplificó enormemente algunos pensamientos y lances de la pieza francesa. Si esto lo hubiese hecho con acierto, nada habría que reprenderle; pero como era muy mediano dramático, toda su labor se redujo á envolver en una pedestre versificación sus repeticiones y vulgaridades. En cuanto á escenas nuevas, las hay del calibre de las que voy á apuntar.

Como es sabido, Molière inicia su obra suponiendo que Alceste *(Anselmo* en la traducción) reprende agriamente á su amigo Philinte (*D. Juan*) por haber abrazado como amigo á un casi desconocido. Pues bien: el traductor castellano, pareciéndole aún poco regañón el personaje de la obra francesa, empieza la suya en el momento en que D. Anselmo persigue á su criado para castigarle; y sin duda *para mayor claridad*, que diría D. Hermógenes, saca á escena, á aquel personaje, sólo indicado en la comedia de Molière, que ocasiona la reprensión de Alceste. Estos pasajes son ciertamente curiosos y los transcribiremos, para que se vea cómo algunos entendían las traducciones.

D. ANSELMO

¡Anda, pícaro, bribón,
y no me vuelvas aquí!...

1. El *Memorial literario* de Agosto de 1784; pág. 114, consagra un artículo al examen de esta comedia con motivo de las representaciones que de ella se habían hecho los días 11, 12 y 13 de Junio. Pero parece ignorar el autor del artículo que fuese traducción de Molière, á juzgar por los reparos que pone *á la obra* sobre el carácter de los personajes, y porque no advierte que era francesa.

D. JUAN

Dejadlo.

D. ANSELMO

Otra vez sin mí...

VALENTIN

Tenedlo, que es un Nerón,
Señor; porque sale uno
Por ver que en el mundo pasa.

D. ANSELMO

Téngolo dicho que en casa
Se esté por si viene alguno
Estos días á buscarme,
O procurador ó agente
(Porque este pleito pendiente
La paciencia ha de apurarme),
Y cuando salgo le digo
A dónde me ha de buscar,
Y él se sale á pasear.

VALENTÍN

Es que también soy yo amigo.....

D. ANSELMO

¿De Juana?

VALENTÍN

Sí: alguna es de ellas.

D. JUAN

¿Qué, confesarlo no dudas?

VALENTÍN

Es que á mi amo las viudas
Sirven, y á mí las doncellas;
Para que seamos de un trote,
Él rocín que cuidan dueñas,
Y yo, por las mismas señas,
Don Valentín Lanzarote,
A quien doncellas servían.

D. ANSELMO

¡Ah, insolente! Has de apurarme.
Vete; y si alguien á buscarme
Viene de los que porfían
Con este pleito maldito,
Por sacarme á mí de mí,
Vuélvete á avisarme aquí.

VALENTÍN *(aparte.)*

¡Ay, Juana! Aunque solicito
Ser tu amante ganapán
(Que es á lo que mi amor me inclina),
Más te come en la cocina
El pícaro de Baldrán. (*Vase.)*

D. JUAN

Yo no puedo sosegarme
Viéndoos cara tan sañuda.

D. ANSELMO

¡Qué queréis! Si esta viuda
Y este pleito han de matarme.
Vengo aquí de los Consejos,
Huyendo de sus marañas,
Y me embisten las patrañas
De Clara y de sus cortejos.
Dicen salió con Violante
Su prima, y orden dejó
De que si viniese yo
Le esperase.

D. JUAN

Pleiteante
Y amante creo que son una
misma cosa, cuando insisten.....

D. ANSELMO

Ahí veréis cómo me embisten
El amor y la fortuna.

D. JUAN

Ya estoy viendo cómo os tienen;

D. ANSELMO

Dejadme ó idos si gustais,
Que yo, entre tanto que vienen,
Si he de esperar á las dos.
Mejor estaré sentado. *(Siéntase.)*

D. JUAN

Oid.

D. ANSELMO

No seáis cansado.
Don Juan, dejadme, por Dios.

D. JUAN

Pues, Don Anselmo, yo he dicho
Cosa que...

D. ANSELMO

¡Habrá tal porfía!
Dejadme con mi manía.

D. JUAN

¿Qué extravagancia ó capricho
Es la que sin más ni más
Os indispone así, cuando
Debéis...?

D. ANSELMO

¡Ya se va enmendando!
¿No os iréis, con Barrabás?

D. JUAN

Oidme sin enfadaros
Que no es acción cortesana...

D. ANSELMO

Ved aquí que me da gana
De enfadarme y no escucharos.

(Sale D. Mariano como que busca á alguno)

D. MARIANO

Vive aquí la..... ¿Quién está?
¿D. Juan? Dadme aquesos brazos...

D. JUAN

Señor, no excuso estos lazos
(Abrázanse y dan las manos)
Á un amigo. ¿Cómo vá?

D. MARIANO

Yo lo soy vuestro y muy firme;
Tocad, tocad esa mano.

D. JUAN

Fuera rehusarla en vano,
Porque nuestro amor confirme:
Ved si tengo en qué serviros,
Que lo deseo, á fe mía.

D. MARIANO

Yo hasta aquí, D. Juan, subía.....

D. JUAN

Decid, que podré instruiros.

D. MARIANO

Preguntando por la Blasa
Que borda pasmosamente.

D. JUAN

Yo juzgo que vive enfrente
De la esquina de esta casa.

D. MARIANO

¡Viváis mil años! Y espero,
Don Juan, el que me mandéis.

D. JUAN

En mí un servidor tenéis
Y un amigo verdadero:
Id con Dios. *(Vase D. Mariano.)*

D. ANSELMO

Don Juan, ¿quién es
Ese hombre que tanto os ama?

D. JUAN

No me acuerdo si se llama
Don Martín ó Don Andrés.

Él tiene aquestas sandeces
Con que á todos nos molesta;
Yo discurro que con ésta
Le habré visto unas tres veces [1].

Además del personaje de D. Mariano, introduce Sedano otro no conocido en la obra francesa, cual es una Juana, criada de Doña Clara, que le sirve para dos ó tres escenas, también de su cosecha: una de ellas muy curiosa, pues hace que á Doña Clara (la *Celimène* de Molière) se le caiga del bolsillo, delante de su D. Anselmo, el soneto de *Oronte* (D. Diego en la traducción). Pero como Doña Clara por su citada doméstica está enterada de la disputa á que pocos momentos antes había dado margen el consabido soneto, prepara una explicación respecto de hallarse en su poder, parecida á la que luego vuelve á emplear en la escena de la carta que *Arsinoe* (Doña Beatriz en la obra castellana) entrega al mismo D. Anselmo, con lo cual se quita toda la novedad á este delicado episodio.

En resumen: en esta traducción no falta nada de la obra francesa; pero están trastrocados todos los incidentes, sobre todo en los últimos actos, y además hay otros episodios y pensamientos no contenidos en aquélla. Aligerada en diversas copias para la representación corrió esta obra, hasta que al finalizar el siglo se imprimió, con algunas supresiones, aunque no tantas como á una simple traducción correspondía, y en esta forma se representó diversas veces en el mes de Mayo de 1800 en el teatro de la Cruz.

Sin duda para librarla de tales defectos, un anónimo la revisó hacia 1817; y convencido de que nada más que los nombres de los personajes merecía conservarse, la tradujo nuevamente, esta vez con fidelidad y respetando la división en cinco actos que tiene el original. Esta versión es la que se hizo, ya bien adelantado el siglo, por D. Carlos Latorre, Doña Concep-

1. *Comedia nueva. El Misántropo.* (Al fin:) *Esta comedia es de M. Molière, y traducida por D. Joseph Sedano:* 4.°, sin lugar ni año, 36 páginas. Véanse págs. 1 y 2.

ción Rodríguez, Doña Joaquina Baus, Doña Concepción Velasco y otros eminentes artistas modernos.

Como esta traslación es inédita, copiaremos algunos versos de la célebre escena *de los retratos,* para que se observe que no carece de soltura y exactitud la traducción.

VIZCONDE

¿Y qué tal, Don Melitón?

DOÑA CLARA

¡Fastidioso majadero,
Siempre haciendo el gran señor!
Nunca cita otros sujetos
Que condes, duques, princesas;
Nunca habla sino de perros,
Mulas, caballos y coches.
Se tutea sin respeto
Con todos, y de su boca
Desterró los tratamientos.

VIZCONDE

Dicen que con Doña Braulia.....
Ya me entendéis..... tiene empeños.....

DOÑA CLARA

¡Pobre mujer! Sus visitas
Para mí son un tormento.
Sudo para encontrar algo
Que decirla; en vano apelo
A las frases tan usadas
De «hace frío», «hace buen tiempo»,
«Llueve»; porque no responde
Sino «ya estoy.... sí..... bien.... cierto.»
Y, no obstante, de marcharse
Jamás encuentra momento.
Preguntaréis qué hora es;
Daréis doscientos bostezos,
Que ella quieta se estará
Como un tronco.

MARQUÉS

¿Y qué concepto
Formáis de Don Victoriano?

DOÑA CLARA

¡Oh, qué insufrible soberbio!
Hidrópico de amor propio,
Sus méritos, del Gobierno
Siempre están quejosos, siempre
Critica; no se da empleo
Cargo, puesto ó beneficio,
Que no diga que le han hecho
Una injusticia notoria.

VIZCONDE

Del joven Don Indalecio,
A cuya casa hoy concurre
Todo lo mejor del pueblo,
¿Qué direis?

DOÑA CLARA

Que agradecer
Le debe á su cocinero
Y á su mesa esas visitas.

VIZCONDE

Pero siempre sirve atento
Los platos más delicados.

DOÑA CLARA

¡Si él no se sirviera entre ellos
Fuera mejor! que es un plato
Su persona, muy molesto.

JUAN

De su tío Don Ciriaco
Hacen todos mucho aprecio.

DOÑA CLARA

Es mi amigo.

JUAN

Y yo le juzgo
Hombre honrado y de talento.

DOÑA CLARA

Sí; pero quiere pasar
Por hombre de mucho ingenio,

De muy agudo en sus dichos,
Y desde que ha dado en eso,
Es insufrible: halla en todas
Las obras nuevas defectos;
Piensa que el dar alabanzas
Degrada; que sólo un necio
Puede admirarse, y, por fin,
Tan grande es su devaneo,
Que hasta en las conversaciones,
Que reprender halla, y serio,
Con los dos brazos cruzados,
Mira á todos con desprecio [1].

Es imitación de *El misántropo* la comedia en cinco actos de D. Manuel Bretón de los Herreros, titulada *El ingenuo,* estrenada en el teatro de la Cruz el 13 de Noviembre de 1828, y una de las más endebles del insigne poeta; tanto que, impresa por primera vez en la colección de sus *Obras* de 1850, fué excluída, por su orden, en la última edición que hizo la familia en 1883, convencido el autor del escaso mérito de su comedia. El fondo del asunto es el mismo que el de la francesa: se mantienen los caracteres del *misántropo,* del *poeta* (que aquí lo es dramático), de las dos damas, la coqueta y la hipócrita, y otros accidentes de la acción, que varía en su desarrollo.

VIII

Le malade imaginaire.

La primera traducción castellana de esta obra parece que fué la hecha á mediados del siglo pasado por un D. Manuel

1. *El misántropo y la coqueta. Comedia en cinco actos y en verso, arreglada de nuevo para el teatro español.* Existe manuscrita en la Biblioteca municipal de Madrid: *L*-1-126-4, con la aprobaciones y licencias para la representación, fechadas á 8, 9 y 16 de Mayo de 1818.

de Iparraguirre, traductor igualmente, como hemos visto, de *El avaro*. No he podido examinar esta obra, que, según toda probabilidad, no sería mejor que su otra versión del cómico francés [1].

D. Tomás de Iriarte compuso entre 1768 y 70, según dice él mismo, una comedia en prosa traducida del francés, que tituló *El aprensivo ó enfermo imaginario*, y que seguramente (pues hasta hoy no se conoce) sería la de Molière.

La *Gaceta de Madrid* de 2 de Agosto de 1774 anuncia un *Enfermo imaginario en verso castellano*, sin dar más señas de esta nueva traducción. Es probable sea la misma que la que vuelve á anunciarse en dicho periódico el 14 de Noviembre de 1775 en estos términos: «La comedia de *El enfermo imaginario*, compuesta por D. Joaquín de San Pedro, se halla en la librería de Yuste», que efectivamente aparece impresa en 1774 [2], y de nuevo anunciada en 27 de Enero de 1778, así: «Segunda impresión de la comedia *El enfermo imaginario*, de D. Joaquín de San Pedro.»

Esta traducción está en verso (romance de ocho sílabas) y dividida en tres *jornadas*, nombre que ya no era frecuente aplicado á los actos. Conserva la mayor parte de los nombres del original, llamando *Argansio* al enfermo; pero cambia el sexo de la criada, á quien nombra *Toineto, gracioso*. Aunque en general va siguiendo paso á paso el texto francés, aparte de convertir en varón á la *soubrette*, cosa que hace mal efecto en las escenas con Angélica, hizo San Pedro algunas otras modificaciones; dejando perderse ciertos lances ó episodios de interés y gracia. Las escenas finales son más débiles y contienen alteraciones mayores. En lo demás, no tiene grandes defectos:

---

1. Se imprimió en Madrid en 1752 en 8.° y con el título de *El enfermo imaginario*, como se expresa en las licencias para la impresión de *El avariento*. Está en prosa y es traducción literal.

2. *El enfermo imaginario. Comedia famosa. De Don Joachin de San Pedro, Vecino de esta corte.* (Al fin:) *Con licencia en Madrid: en la Imprenta de Pantaleon Aznar, Carrera de San Jerónimo. Año de 1774:* 4.°, 39 págs.

el lenguaje, sin ser muy escogido, es decoroso, aunque frío. Véase como muestra el principio de la obra:

ANGANSIO

Tres y dos, cinco; y más cinco
Son diez, y diez añadiendo,
Veinte importan en la suma:
A mirar la cuenta vuelvo.
En el día veinte y cuatro,
Por un eficaz remedio
Emoliente, insinuativo
Y refrigerante, veo
Treinta reales saca al margen.
—Señor, yo prevenir quiero
Que para aquestos asuntos
Tengáis piedad del enfermo.
¡Treinta reales! Es muy caro:
En otras cuentas me acuerdo
Que contásteis sólo veinte.....

Muy superior á esta versión es la que con el título de *El enfermo de aprensión* hizo en prosa D. Alberto Lista, y fué representada primero en Sevilla los días 4 y 5 de Febrero de 1812 [1]. Anuncióse esta obra con un cartel que decía que la comedia *El enfermo imaginario (sic)* estaba «traducida del francés á nuestro idioma por un amante de las bellas letras y compuesta por el célebre Molière; su argumento es jocoso y

1. *Dos cartas autógrafas é inéditas de Blanco White y El enfermo de aprensión, comedia de Molière, traducida y dedicada al Mariscal Soult por D. Alberto Lista (inédita y autógrafa). Por D. Manuel Gómez Imaz, de la Real Academia de Buenas Letras de Sevilla: en la oficina de E. Rasco, Bustos Tavera, 1. Año de MDCCCXCI:* 4.°, 123 págs. Tirada de 100 ejemplares. Va dedicada esta lindísima edición al Sr. Menéndez y Pelayo, poseedor actual del original autógrafo, y precédela un agudo prólogo del editor, quien ilustra debidamente las dos cartas de Blanco, y, sobre todo, consagra eruditas y elegantes páginas á Lista, considerado como escritor político, y acerca de la época de la guerra de la independencia española, materia histórica que el Sr. Gómez Imaz conoce como nadie.

no visto en ningún teatro de la nación», lo cual prueba la escasa erudición del autor del anuncio.

A la comedia precede una alocución en verso al Mariscal Soult, que entonces imperaba en Sevilla, firmada por el mismo Lista, recordando las principales hazañas del guerrero, y que parece fué recitada en el teatro. Añadiò el traductor una *Advertencia* en que dice que Molière en esta comedia no quiso hacer una obra regular, como *El hipócrita* y *El misántropo*, sino ridiculizar los médicos de su tiempo y la necia credulidad de los enfermos. Los intermedios de música y baile, y el final recibimiento del médico, le parecen episodios impertinentes y los suprimió en su versión, que añade es su primera obra dramática.

Además de la supresión de la escena cantada entre Angélica (*Isabel* en el texto castellano) y Cleante (*D. Carlos*) y los últimos toques satíricos contra la medicina en la escena final de la comedia, también se ha suprimido parte de la discusión sobre la misma materia que el gran cómico francés hace mantener á los dos hermanos Argan y Béralde (*D. Emeterio* y *D. Pablo* en la nuestra) en la escena tercera del tercer acto.

Esta versión, que fué la que se representó diferentes veces en los teatros de la corte, aun en tiempos no lejanos, y siempre anónima, sufrió hacia 1817 una gran retorma para reducirla á dos actos solamente. El nuevo arreglador introdujo algunas escenas y pensamientos enteramente remotos al texto original y al de Lista.

Como esta obra es de gran rareza y el nombre del traductor lo autoriza, pondremos aquí parte del gracioso monólogo del Aprensivo, para que pueda compararse con el original y con los flojos versos anteriormente transcritos.

DON EMETERIO

(Sentado delante de una mesa y ajustando una cuenta del Boticario.)

Tres y dos son cinco, y cinco son diez. *Item, del dia 24, una lavativa insinuativa, preparativa y emoliente para enmuellecer, humectar y refrescar las entrañas del Sr. D. Emeterio.*—Esto es lo que más me gusta del Sr. Olizco, mi boticario: que sus cuentas están

escritas con mucha cortesía. *Las entrañas del Sr. D. Emeterio, seis reales.*—Sí; pero no basta tener buena crianza, Sr. Olizco: es menester ser racionales y no desollar á los enfermos. ¡Seis reales por una lavativa! Beso á usted las manos, señor boticario; en otras cuentas no me las ha puesto usted más que á cuatro reales, y cuatro en el idioma de las boticas quiere decir dos reales: aquí están los dos reales. *Item, del mismo día por la tarde un jarabe hepático, soporativo, somnífero, compuesto para hacer dormir al Sr. D. Emeterio, siete reales.* De esto no me quejo, porque me ha hecho dormir como un lirón. *Item, del 26 una ayuda carminativa para desalojar los flatos del Sr. D. Emeterio, seis reales.*—Dos reales, señor boticario. *Item, una poción cordial y preservativa, compuesta con doce granos de bezoar, jarabes de limón y granada y otros, según ordenanza, dos duros.*—¡Ah, señor Boticario! Aspacito, con perdón de usted. Si usted sigue de esta manera, no habrá quien quiera estar enfermo. Conténtese usted con veinticuatro reales. Diez y dos, doce; y siete, diez y nueve; y dos, veintiuno; y veinticuatro, cuarenta y cinco. De modo que este mes he tomado tres, cuatro, cinco, siete, ocho, nueve, diez, once, doce lavativas; y el mes pasado doce purgas y veinte lavativas. No es extraño, pues, que este mes haya estado peor que el pasado [1].

A fines de Octubre de 1795 se estrenó en los teatros de Madrid un *sainete nuevo, El aprensivo, para introducir la égloga ó escena pastoril que representarán los niños de Francisco López, intitulada Anfriso y Belarda.* Esta piececilla, que es un verdadero adefesio literario, nada tiene que ver con las obras de Molière; y su argumento se reduce á hacer creer á cierto galán muy aprensivo que está enfermo, á fin de lograr que re-

1. En la Biblioteca municipal de Madrid existen varios manuscritos (*L*-1-29) de la obra de Lista, reducida á dos actos. Uno lleva las aprobaciones y licencias fechadas en Abril de 1817, y varias enmiendas y supresiones hechas por la censura. Otros llevan repartos de distintos tiempos, de los que el más antiguo parece ser el en que figuran los nombres de Doña Concepción Velasco, Agustina Torres, Guzmán, Caprara, Fabiani, Silvostri, etc., y el más moderno el que corresponde á las Sras. Sampelayo, Noriega, Hijosa, y los Sres. Guzmán, Plo, López, González y otros.

nuncie, en favor de otro aspirante, á cierta boda tratada con una dama que, con razón, no quiere tan imbécil marido. Existe manuscrita en la Biblioteca de la villa de Madrid (*L*-1-151-24) y parece original del autor de la *égloga* [1].

IX

Les facheux.

En 1775, D. Ramón de la Cruz compuso é hizo representar por la compañia de Eusebio Ribera, en el teatro de la Cruz, un sainete titulado *Los fastidiosos,* que no es precisamente una traducción de la obra de Molière, aunque ha conservado el pensamiento principal y algunos de los incidentes, encerrando todo en el marco de un solo acto, como acaso debiera haber hecho el autor francés, porque era imposible sostener con tal asunto el interés por más tiempo. El largo monólogo de Eraste, en el primer acto, lo convirtió Cruz acertadamente en diálogo, aprovechando la ocasión para crear un *fastidioso* más, que es el que refiere los lances del teatro, con notable gracejo, por cierto. Introduce como *fastidiosos* nuevos un tío del protagonista, tres beatas murmuradoras, un petimetre, una chicuela mendiga, con mucha oportunidad y gracia, un aceitero andaluz y una bollera. Conservó el personaje censor de letreros públicos, convertido en abate, y suprimió el músico, el cazador, el jugador, las *preciosas*, el arbitrista y algún otro.

Es un lindo sainete éste de Cruz, en el que, como se ve, la mayor parte de los tipos son originales y españoles. El de la pordiosera es inmejorable. Después de arrancar dos pesetas de

1. D. J. M. Bover en su *Bibl. de escritores baleares*, tomo II (edición de 1868), menciona una versión de esta comedia y otra de *El médico por fuerza*, hechas ambas en dialecto menorquín.

limosna á D. Fernando (*Eraste)* y á Doña Ana *(Orphise*), todavía le pide á ésta

Algún deshavillé viejo
Y una escofieta, *por Dios.*

Y no menos delicioso el del arrierro andaluz, que se presenta cuando los dos amantes, libres al fin de importunos, van á reanudar su conferencia tantas veces interrumpida. Se acerca á ellos y les dice:

FRUTOS

Aunque sea desatención,
¿Me compra usted, caballero
Una carguita de aceite
De Andalucía, que apuesto
Que si lo prueba esta dama
Se ha de chupar los diez dedos?

DOÑA ANA

No se necesita.

FRUTOS

Un lance,
Es tontería perderlo.

D. FERNANDO *(furioso).*

Vaya usted con Dios.....

FRUTOS

Señor,
Mire usted que le aconsejo,
Como si fuera compadre:
Merque el aceite, que es bueno,
Y hágale un regalo útil
Una vez á su cortejo;
Que hay madama que se acuesta
Al anochecer de miedo
Y hambre por falta de aceite,
Y en comprar un embeleco
Para el reloj y una escofia
Se gasta sesenta pesos [1].

1. *Colección de sainetes de D. Ramón de la Cruz, por D. Agustín Durán.* Madrid, 1843, tomo II, pág. 452. También he visto el ori-

A principios de siglo hizo también una traducción ó arreglo de la comedia-ballet de Molière un D. Antonio Farígola y Domínguez, oficial de infantería en 1819, según él mismo nos informa en una especie de novela en verso, titulada *La Luciana*, impresa en esta corte [1]. Su traducción de *Les Facheux* quedó inédita, según creo, y posee un manuscrito de ella, acaso el original, D. Marcelino Menéndez y Pelayo. El nuevo traductor, en vez de acortar, alargó las escenas en que hablan *los fastidiosos* (este título dió también á su versión), por lo que la obra, ya de escaso interés en el original, resulta demasiado cansada y palabrera.

X

Tartufe.

La primera traducción nuestra de esta célebre comedia parece ser la del fecundo polígrafo del siglo pasado D. Cándido María Trigueros, con el título de *El gazmoño*, por otro nombre *Juan de Buenalma*, de la que da noticia Sempere en su *Ensayo* repetidamente citado (tomo VI, pág. 104), en estos tér-

---

ginal autógrafo de esta pieza en la Biblioteca de la villa (*L*-1-166-1), con las licencias para su representación de 7 de Noviembre de 1775 y el reparto de actores.

1. *La Luciana, en cinco períodos. Novela escrita en verso castellano por D. Antonio Farígola y Domínguez, oficial de infantería.* Madrid, Francisco Martínez Dávila, 1819: 12.º—Está en variedad de metros, y parecen tener algún fondo histórico las aventuras que en este libro se encuentran relativas á un militar español que, prisionero de los franceses en la guerra de la Independencia, ve á su mujer casada con otro cuando regresa á la patria. El desenlace es trágico, pues sufren muerte violenta la esposa y el segundo marido.

minos: «Comedia imitada del *Tartufo*, de Molière. Aunque el autor procuró suavizar varias cosas de su original, y se representó con mucho aplauso en varios teatros de España, ó sea por su asunto ó por haberse alterado en la execución, se puso en el *Índice* de libros prohibidos.» Efectivamente: aparece registrada á la pág. 183 de la edición de *El Expurgatorio* de Madrid de 1844: *Juan de Buenalma* (comedia manuscrita) ó *La hipocresía castigada*, y á la pág. 163 *La hipocresía castigada* ó *Juan de Buenalma*, comedia en tres actos. Edicto de 20 de Junio de 1779, que, por consiguiente, será la de Trigueros. A causa de la prohibición se habrá hecho casi desconocida esta obra, que no hemos logrado ver. [1]

A ella debió de seguir *El hipócrita. Comedia en cinco actos, traducida del francés*, por D. Juan Vallés y Codes, que se representó en el teatro del Príncipe desde el 10 de Febrero de 1802, ocho noches consecutivas. Tampoco conozco esta versión é ignoro si se ha impreso, por más que el citarla Moratín en su *Catálogo dramático del siglo* XVIII pudiera inducirnos á creerlo.

Viene luego la famosa del abate Marchena, representada en Noviembre de 1810 é impresa al año siguiente [2]. Esta hermosa traducción, que gana en fidelidad á las de Moratín, fué cen-

---

1. (Posee un manuscrito de ella el Sr. Marqués de Jerez de los Caballeros, según hemos sabido últimamente.)

2. *El hipócrita. Comedia en cinco actos en verso. Traducida al castellano por D. J. Marchena. Madrid. MDCCCXI. En la imprenta de Alban y Delcasse, impressores del exército frances en España, calle de Carretas, núm. 31:* 8.°, 142 págs. Precédenla una *advertencia* y una *dedicatoria* al Marqués de Almenara, de quien dice amparó en sus últimos años al italiano Casti.—Sin una ni otra, pero con un breve preámbulo de *El editor*, fué reimpreso *El hipócrita* en *Barcelona, imprenta de Oliva, en la Platería*, 1836: 8.°. 172 páginas.—La reimprimió el Sr. Menéndez y Pelayo con las demás obras de Marchena, como decimos luego. En el Archivo de esta villa hay ejemplares de esta obra y un manuscrito con la licencia para la representación, fechada en 15 de Octubre de 1810. En el

surada por Lista en el sentido de carecer de verdadero lenguaje cómico. Pero, á la verdad, el *Tartufe* no tiene grandes ocasiones de lucir la nota jocosa; y sin rechazar por entero el cargo, creo no deba olvidarse esta circunstancia. Para que se vea no carece de viveza el lenguaje de esta versión, copiaremos un trozo de la linda escena v del primer acto, en que se dibujan los dos caracteres principales de la obra:

D. SIMPLICIO *(Orgon)*

¿Juana?.... Permíteme, hermano,
Que me informe en un momento
De lo que aquí haya ocurrido *(á Juana)*.
¿No hay cosa alguna de nuevo
Estos dos días que falto?
¿Está todo el mundo bueno?

JUANA

Antes de ayer mi señora
Tuvo un calenturón recio
Con una fuerte jaqueca
Y un vómito muy violento.

D. SIMPLICIO

¿Y Don Fidel?

JUANA

¿Don Fidel?
Gordo, colorado y fresco;
Reventando de salud.

D. SIMPLICIO

¡Pobrecito!

JUANA

Y á más de esto
Una grande inapetencia,
Que fué tal, que no hubo medio
De hacerla tomar ni un caldo
Para conciliar el sueño.

---

estreno (14 Noviembre) hicieron los principales papeles Maiquez, (el Hipócrita) y las Sras. María García, J. Virg, G. Torre, Rosario García, y Ponce, Avecilla, Casanova, González, etc.

D. SIMPLICIO

¿Y Don Fidel?

JUANA

Dando gracias,
Porque se lo daba, al cielo,
Dos perdices estofadas
Y una pierna de carnero
Cenó, con frutas y dulces.

D. SIMPLICIO

¡Pobrecito!

JUANA

El crecimiento
Le duró la noche entera,
Y no hizo más que dar vuelcos
En la cama, sin pegar
Los ojos ni aun un momento,
Tanto que hubo que velarla.

D. SIMPLICIO

¿Y Don Fidel?

JUANA

En un sueño
Se llevó toda la noche,
A pierna suelta durmiendo,
Mientras los demás velaban.

D. SIMPLICIO

¡Pobrecito!

JUANA

Al fin le hicieron
Dos sangrías, y con ellas
Se encontró aliviada luego.

D. SIMPLICIO

¿Y Don Fidel?

JUANA

Por cobrar
Bríos contra el mal ajeno,
Y recuperar la sangre

Que perdió mi ama, su almuerzo
Le hizo con medio jamón
Y seis vasos de Burdeos.

D. SIMPLICIO

¡Pobrecito!

JUANA

Por fin ambos
Gracias á Dios están buenos:
Yo voy á decir al ama,
Señor, con qué sentimiento
Ha sabido usted su mal [1].

En la dedicatoria al Marqués de Almenara dice el mismo Marchena que «el público escuchó tan benévolo la representación de esta comedia y el traductor recibió tantos parabienes por el acierto con que dicen logró trasladarla á nuestro idioma», que no desconfía de obtener también el voto de los lectores [2].

La traducción de Marchena continuó representándose en nuestros teatros [3]; pero no fué la última de esta obra molieresca. Por los años de 1858 hizo una nueva traducción en prosa, reduciéndola á tres actos, D. Cayetano Rosell, tan conocido por diversos trabajos de erudición é historia. No tiene este arreglo ó *acomodo*, como dice el autor castellano, grandes defectos; pero también carece de bellezas en fuerza de querer ser natural y sencillo. Casi todos los pensamientos y escenas del original están vertidos, pero en un lenguaje muy poco poético. Además el nuevo traductor se tomó algunas libertades, especialmente al final, á fin de preparar un desenlace menos ines-

1. *El hipócrita*. Madrid, 1811, págs. 22 á 24.

2. Véase para más pormenores sobre la versión y su autor la esmerada y lujosa edición de las *Obras literarias de D. José Marchena* (Sevilla, Rasco, 1894 y 1896: dos volúmenes en 4.°), que ha publicado el Sr. Menéndez y Pelayo, acompañada de una larga, elegante y erudita biografía y estudio crítico de Marchena.

3. Así lo prueban algunos repartos de los ejemplares de esta obra que hay en la Biblioteca del Ayuntamiento de esta villa y corte.

perado que el de la obra francesa, y que en la suya resulta demasiado esperado [1].

Acaso esta misma traducción fué la que á principios de Enero de 1859 se representó en el teatro de Variedades de esta corte; pero fué mal recibida del público, y según indica un crítico de entonces, á causa de la mala ejecución que tuvo.

En tiempos más modernos aún volvió á ponerse en castellano la comedia de Molière; pero, á la verdad, de un modo notoriamente inferior á las anteriores versiones. Fué el nuevo traductor D. Lorenzo de Cabanyes; tradujo todo el original, que repartió en tres actos y excepto en el desenlace, que precipitó con exceso, procuró conservar las ideas del autor; pero en un estilo y lenguaje muy defectuosos, como puede juzgarse por este fragmento de la primera escena, en que la madre de Orgon va calificando á toda su familia:

GABRIELA

A usted, puesto que es hermano
De mi nuera, ofrezco toda
Mi estimación y respeto,
Pero sin reparandorias.
Si yo fuera de mi hijo,
Pediría á usted la honra
De no poner más los pies
Tres leguas á la redonda
De mi casa, pues las máximas
De vivir que usted pregona
Son de las de manga ancha,
A las que deben ser sordas

1. *El hipócrita, comedia de Molière, puesta en tres actos, en prosa, y acomodada á la escena española por D. Cayetano Rosell. Estrenada en el Teatro del Circo, de Madrid, el 19 de Noviembre de 1858. Madrid. Imprenta de José Rodríguez, Factor*, 9, 1858; 4.°, 43 páginas.—Fueron los principales intérpretes las Sras. Teodora Lamadrid, Josefa Hijosa, Amalia Gutiérrez, Lorenza Campos y los Sres. D. Joaquín Arjona *(Hipócrita)*, Mariano Fernández, Victorino Tamayo, Ricardo Morales, Enrique Arjona, Gregorio Lavalle y otros.

Nuestras almas timoratas.
Y aunque ya me reconozca
Algo franca, en cambio tengo
El corazón en la boca [1].

En otro lugar un interlocutor se expresa con un lenguaje no poco extraño para el año de 1667, en que el traductor supone pasa la acción, y más propio de la época de la revolución de Septiembre, en que realmente escribía.

Eres joven, ya lo veo;
Mas un digno liberal
Tolerante por más fuero,
No prodiga la violencia,
Violando sus derechos..... [2].

XI

Anfitrión.

La traducción del *Anfitrión* es el culto de un autor llevado al último extremo. Corría desde principios del siglo XVI en castellano la obra de Plauto, traducida por el insigne médico Francisco de Villalobos [3]; poco después la había vuelto á traducir otro grande humanista, como era Fernán Pérez de Oliva [4]. Al mediar el mismo siglo, un anónimo toledano repetía

1. *El Tartufo, de Molière. Comedia en tres actos y en verso por Lorenzo de Cabanyes. Barcelona, Librería de Verdaguer, 1869:* 4.°, 110 págs. V. pág. 9.

2. Idem íd., pág. 98.

3. *Comedia de Plauto llamada Anfitrión.* Zaragoza, 1515 (Moratín, *Orígenes del teatro español);* Alcalá, 1517 *(Catálogo de Salvá);* Burgos, 1517 *(Ensayo de Gallardo),* y reimpresa otras muchas veces.

4. *Muestra de la lengua castellana en el nacimiento de Hércules. O comedia de Amphitrión.* Sin lugar ni año (1525 ó antes) *(Regis-*

la versión con independencia de los anteriores [1]. Muy poco después Juan Timoneda, tan conocido en la historia de nuestras letras, ponía nuevamente en idioma vulgar la obra plautina [2], que todavía en tiempos modernos ha hallado nuevo intérprete entre nosotros [3]. Capaz era D. Santos Díez González, Catedrático, como va dicho, de los Estudios de San Isidro y censor de teatros, de traducirla tan esmeradamente como cualquiera de los anteriores y posteriores, y, sin embargo, prefirió hacer el traslado de otro traslado, porque para él Molière, aun en aquello que imitaba, era superior á todo original.

Tradujo, pues, en prosa el *Anfitrión* del gran cómico francés, y su obra fué estrenada en el teatro de los Caños del Peral de esta corte el 25 de Diciembre de 1802, haciendo los principales papeles Joaquina Briones, el de *la Noche;* Antonia Prado, *Alcmena;* Gertrudis Torre, *Cleántida*; Máiquez, *Júpiter;* Cristiani, *Sosia*; Caprara, *Anfitrión;* Roldán, *Naucrates.*

No deja de ser curioso que el mismo Díez González, autor de la traducción, fuese también, como censor de teatros, encargado de emitir dictamen sobre su comedia. Quizá para afectar imparcialidad discute en él sobre la verosimilitud, concluyendo que la tiene relativa al tiempo y país en que se supone ocurre la acción, y más curioso aún en este pasaje: «Pero no puedo menos de confesar que esta comedia, tanto en latín como en francés y en castellano, no es muy arreglada á la pureza de ideas que deben excitarse en la escena. Pero

---

trum de D. F. Colóny *Catálogo de Salvá).* Incluída en las ediciones de las *Obras* de Oliva, Córdoba, 1586, etc.

1. *Comedia de Plauto llamada Amphitrión, traducida de latín en lengua castellana.* Toledo, 1554: 4.º—El autor de esta versión declara conocer las de Villalobos y Oliva.

2. *Las tres comedias del fecundísimo poeta Juan de Timoneda.* Año 1559. La primera de estas comedias es el *Anfitrión*, que desde entonces no ha vuelto á imprimirse, siendo, por tanto, rarísima.

3. *Historia Universal escrita por D. Salvador Costanzo,* tomo IV. Madrid, 1858. En la página 294 de este tomo empieza la traducción de la comedia de Plauto con el texto latino, y seguida de la *Andriana,* de Terencio, en igual forma.

descargando esta parte sobre lo expuesto por el Juez eclesiástico, no hallo, por lo tocante á la poesía, sino una verdadera comedia regular, que puede representarse, precedida la licencia del Excmo. Sr. Gobernador del Consejo, Presidente de la Real Junta de dirección de teatros, Juez privativo de todos los del Reino. Madrid 23 de Diciembre de 1802.—Santos Díez González» [1]. Si no supiéramos por Moratín y otros escritores de su tiempo que la versión es del mismo D. Santos, y que también había hecho cosa parecida con su *Casamiento por violencia*, podría creerse que hablaba de otro traductor cualquiera.

Esta versión es inédita, según creemos; hállase un ejemplar manuscrito, con las licencias para la representación, en la Biblioteca municipal de esta villa (*L*-1-74-15. Por esta razón no holgará acaso dar una muestra de ella en el principio del acto primero, dejando el prólogo que tiene muy poca gracia:

SOSIA

¿Quién va?.... ¡Hola!.... El miedo va en aumento á cada paso que doy: yo..... soy amigo de todo el mundo..... ¡Ah, qué arrojo andar por las calles á estas horas!.... Mi amo, después que se ha cubierto de gloria, me juega una buena pieza.... Si tuviese alguna caridad con su prójimo, ¿me habría hecho venir aquí en una noche tan obscura? Y para enviarme á dar aviso de su venida y de sus victorias, ¿no podía haber aguardado á que fuese de día?.... ¡Ah, Sosia, en qué esclavitud te ves metido!.... ¡Los criados!.... ¡Qué trabajos pasan los infelices criados de los señores grandes!.,.. ¡Qué condición tan dura!.... Todo lo tenemos que sufrir en paciencia para darles gusto y satisfacer sus antojos justos ó injustos. Pero me parece distingo entre las tinieblas nuestra casa: ya no temo. Para dar mi embajada necesito llevar estudiado algún discurso: tengo que hacer en presencia de Alcmena una relación marcial del gran combate que echó por tierra á nuestros enemigos. Mas ¿cómo diablos la he de hacer si no me hallé yo en él? No importa: hablemos á roso y velloso como un testigo ocular. Para desempeñar mi papel con intrepidez quiero repasarle un poco ensayándole.

1. Censura al final de la comedia, en el manuscrito que se cita en el texto.

Este es el cuarto á donde entro yo como correo; y esta linterna es Alcmena, á quien dirijo mi discurso: *Señora; Anfitrión mi amo y vuestro esposo.....* ¡Bravo! ¡Famosa entrada!—*.....el pensamiento siempre lleno de vuestra hermosura, ha tenido á bien preferirme para que os traiga la noticia del feliz suceso de sus armas y del deseo que tiene de volver á vuestro lado.—¿Qué haces, querido Sosia? me alegro en el alma de verte por acá.—Señora, yo no soy digno de tanto honor; mi suerte es envidiable....* ¡Bien respondido!—*¿Cómo lo pasa Anfitrión?—Señora, como un hombre de valor en las ocasiones que le empeña la gloria.....* ¡Bien, bellísimo concepto!—*¿Qué hacen los rebeldes, dime: cuál es su suerte?—Señora, no han podido resistir á nuestro esfuerzo: les hemos hecho tajadas, Su general Pterelao ha quedado en el campo; hemos tomado á Tebas por asalto, y ya en el Puerto todos están hablando de nuestras proezas.—¡Ah! qué felicidad; oh, dioses, ¡quién lo hubiera creído! Cuéntame, Sosia, todo el suceso.—Está muy bien, señora. Pues yo, sin vanidad, puedo hablar con acierto de esta batalla. Figuraos que aquí está Tebas á este lado, Tebas es una ciudad casi, casi tan grande como..... Tebas. El río corre por allí; aquí acampó nuestra gente, y todo aquel terreno que veis allí le ocuparon los enemigos en una altura. Hacia este paraje estaba su infantería, y más abajo, á la derecha, la caballería. Después de haber hecho oración á los dioses y comunicado las órdenes, dan la señal de acometer. Los enemigos, pensando cortarnos por la retaguardia, hicieron tres pelotones de sus caballos; pero su ardor fué reprimido por nuestro brazo. Voy á contaros de qué modo. He aquí nuestra vanguardia, dispuesta á pelear con firmeza; más allá los flecheros del rey Creonte, y acullá estaba el cuerpo del ejército, que al mismo instante que.....* (¡Paciencia!) *que el cuerpo del ejército tiene miedo.....* Me parece que oigo ruido.

XII

La escuela de las mujeres.

D. Antonio Valladares de Sotomayor, fecundo autor dramático de fines del siglo pasado, compuso una comedia titulada *La escuela de las mujeres*, en dos actos, en verso, que fué re-

presentada en el teatro de la Cruz por la compañía de Eusebio Ribera, desde el 15 de Agosto de 1784. No obstante su título, la obra de Valladares no es traducción de la de Molière, ni arreglo, ni es comedia de carácter, sino de enredo, con tendencias morales manifestadas en los discursos de una dama que, al paso que satisface á otra de unos infundados celos, le da sanos consejos sobre su conducta futura de mujer casada [1].

Mayor semejanza con la obra molieresca, al menos en lo esencial del argumento, ofrece la titulada *El celoso y la tonta,* comedia en tres actos, en verso, compuesta por D. Dámaso de Isusquiza, autor ya mencionado al hablar de las versiones de *El avaro,* y estrenada en el teatro de los Caños del Peral en 10 de Octubre de 1803 é impresa al año siguiente [2]. Aquí la acción es doble; y, en contraposición del amante celoso, que pretende que su futura viva en el mayor aislamiento, presenta otro que deja á la suya en tal libertad, que da ocasión á que hable con todos sus amigos, alguno de los cuales intenta burlarle. Naturalmente el celoso es el vencido, y por sucesos algo inverosímiles resulta ser él mismo quien hace entrega de su dama á su propio rival. Como se ve, Isusquiza quiso aplicar en este asunto el método que Terencio, nuestro Mendoza y Molière mismo emplearon en *Los Adelfos, El trato muda cos-*

---

1. Moratín, en su *Catálogo* ya citado, atribuye á Valladares una comedia de este título; y efectivamente, entre los manuscritos del Archivo dramático municipal hay la comedia de que se habla arriba con nombre de Valladares *(L-1-110-17)*. Es copia hecha en 1784. El *Memorial literario* de Septiembre de este año de 1784, pag. 105, también se refiere á ella al dar cuenta de su representación, que se hizo diversos días del mes de Agosto. Allí se expone el argumento, añadiendo que se celebraron algunas cosas, aunque no la brevedad y división en dos actos. No sé que se haya impreso esta comedia, que, aunque versificada con soltura, tiene interés muy escaso.

2. *Comedia en tres actos, titulada El zeloso y la tonta, por D. Dámaso de Isusquiza, representada por primera vez en el teatro de los Caños del Peral, año de 1803. Con licencia: En Madrid. En la imprenta de D. Josef Cruzado. Año de 1804:* 4.°, 35 páginas.

tumbre y *La escuela de los maridos,* esto es, dos sistemas de educación y de conducta con las mujeres.

Llegamos á una verdadera traducción de la obra de Molière, que es la hecha qor el Abate Marchena, ya memorado por ser tratuctor del *Tartufe.* Hizo su obra y fué representada é impresa en 1812 [1]. Va dedicada al rey intruso José Bonaparte, quien costeó la tirada, y en la dedicatoria anuncia Marchena continuar sus versiones de los poemas «del Príncipe de los antiguos y modernos cómicos vueltos en idioma castellano, no con aquella impropiedad y desaliño que en otras versiones anteriores los habían afeado.» En el *prólogo* vuelve á ofrecer la publicación de las demás comedias del poeta francés «á medida que se fueren representando», y como apéndice algunas disertaciones acerca del teatro en general, del francés y también del nuestro; «de modo que la colección de estos discursos pueda ser reputada por una *Poética* de la comedia.» No realizó, por desgracia, este proyecto; y aunque parece que ha traducido las otras obras de Molière, según lo que dice en sus *Lecciones de filosofía moral,* estas versiones no han llegado á nosotros. La de *La escuela de mujeres* no es todo lo literal que los devotos del gran cómico pudieran apetecer, pues no sólo coloca la acción en Madrid y «Plazuela de las Comendadoras de Santiago», sino que repetidas veces altera el giro de la narración para ingerir nombres, cosas y costumbres puramente españolas [2], en que no soñó el inmortal autor de la comedia. Pero esto, como dice nuestro gran maestro Menéndez y Pelayo, «si á unos por saber el original de memoria puede disonar

1. *La escuela de las mujeres. Comedia en cinco actos en verso, de Molière, traducida por D. Josef Marchena. De orden superior. Madrid. En la Imprenta Real. Año de 1812*: 8.°, 141 páginas.—El señor Menéndez y Pelayo incluyó también esta comedia en su ya celebrada colección de las *Obras literarias de D. José Marchena*, tomo I, págs. 323 á 342,

2. Véanse las págs. 334. 335, 337, 344, 345. 379, 386, 391, 392, 393, 397, 402 y otras de la edición de esta comedia hecha por el Sr. Menéndez y Pelayo, que acabamos de citar.

el oir los conceptos de Moliére en boca de D. Fidel, D. Simplicio, D. Liborio Carrasco ó Doña Isabelita, todavía más ridículo é intolerable sería para un auditorio español el que desfilaran por la escena Mme. Pernelle, Orgon, Damis, Filipote, Sganarelle y otros personajes de nombres todavía más revesados y menas eufónicos. Si las comedias de Molière tienen, como nadie niega, un fondo humano, poco importará que este fondo se exprese por boca de Chrysale ó por boca de D. Antonio [1].

El discurso de la acción, los episodios, la división en escenas, lo principal, en fin, de la obra, está traducido; lo que falta es viveza y gracia en el estilo, demasiado uniforme y formal para una obra cómica.

Nada de común con la de Molière tiene *La escuela de las casadas*, comedia en cuatro actos de D. Manuel Bretón de los Herreros, estrenada en el teatro del Príncipe el 1.° de Abril de 1842, que sí tiene parecido con la de Valladares, y más aún con otra francesa titulada *Nouvelle école des femmes*, publicada por aquellos días por un tal M***, autor igualmente de una *Nueva escuela de los maridos* y de un *Elogio* de Molière.

Tiene, en cambio, alguna semejanza con la comedia francesa de que venimos hablando, y se ve que la tuvo presente, otra en un acto del mismo Bretón titulada *A lo hecho pecho*, estrenada en el teatro de la Cruz el 11 de Septiembre de 1844. Hasta el nombre de la joven educada en el retiro es el de Inés, como en la obra de Molière; pero no es prometida, sino hija del enemigo de la libertad femenil, ni se casa con el galán, que en la producción castellana resulta indigno de la doncella, que al fin le desprecia. De modo que, aunque la tesis es la misma, el plan y el desenlace son diferentes [2].

---

1. *Obras literarias de Marchena*, tomo II, pág. CIV.

2. *Obras de D. Manuel Bretón de los Herreros, de la Academia Española*. Madrid, 1850, tomo III, pág. 383, y tomo IV, pág. 169. Una y otra comedia de Bretón figuran también en la edición póstuma del poeta español, en el tomo III ambas.

XIII

La escuela de los maridos.

Dífilo de Sinope dió á Terencio el asunto de su comedia *Adelphi* ó *Los hermanos*, y Terencio sugirió, se dice la suya á Molière.

Pero mucho antes contaba ya la escena española con una obra excelente con el mismo argumento, y, por suerte, más semejante al de la obra francesa, pues no son dos hijos varones los que reciben la opuesta educación que les dan los hermanos, protagonistas de la obra, sino dos jóvenes desposadas que experimentan los contrarios efectos de la distinta conducta de sus maridos. En este punto la semejanza es tal, que difícilmente puede creerse que Molière no haya tenido á la vista

---

El célebre sainetista gaditano, D. Juan Ignacio González del Castillo, tiene un sainete, cuyo asunto ofrece algún parecido con estas obras. Se titula *La inocente Dorotea*, y en él un viejo D. Jacobo. tutor de Dorotea, rica pupila, la ha criado en tan estrecha clausura, que nunca había visto un hombre, ni aun á su tutor. Cuando la joven llega á edad competente, quiere casarse con ella, y á fin de impresionarla agradablemente en la primera entrevista, conviene con un criado suyo en que se han de disfrazar, el tutor de ángel, con alas, etc., y el criado de demonio. Pero este criado, en connivencia con una dueña que guardaba á la joven, introduce primero un retrato de cierto galán, llamado D. Narciso, y luego al mismo interesado, que, como es de suponer, no desagrada á Dorotea; así es que al presentarse su tutor en la ridícula apariencia ya dicha, sólo risa y desprecios obtiene de su pupila, quien al fin se casa con D. Narciso. *(Sainetes de D. Juan del Castillo, con un discurso sobre este género de composiciones por D. Adolfo de Castro.* Cádiz, 1845 y 1846: cuatro volúmenes en 8.º Véase tomo II, página 113.)

la comedia del montañés D. Antonio Hurtado de Mendoza, titulada *El marido hace mujer y el trato muda costumbre*, que fué impresa en 1636, esto es, veinticinco años antes que la obra francesa. No sé si me cegará el patriotismo; pero sin tratar de rebajar el mérito de la obra de allende, de cuyo autor soy devotísimo, creo sinceramente que le supera la española.

D. Juan y D. Sancho son dos hermanos que, al igual de Ariste y Sganarelle, muéstranse inclinados, el primero á una prudente libertad en las mujeres, y el otro á una sujeción absoluta. Ábrese la escena el mismo día de la boda que D. Juan celebra con Doña Leonor, dama algo coqueta y algo enamorada de cierto galán llamado D. Diego y D. Sancho, el rigorista, con Doña Juana, doncella virtuosísima, discreta y de intención recta. Pronto el distinto genio de los maridos hace su efecto. La coqueta, ante la noble conducta del suyo, renuncia á sus devaneos; rechaza de nuevo á D. Diego, que insiste en galantearla, y se consagra exclusivamente á su esposo. Por el contrario, la discreta y honradísima Doña Juana, ofendida una y otra vez por la suspicacia y grosera desconfianza de D. Sancho, llega á tal desesperación, que, no á la infidelidad, pues como ella dice,

Ser mala yo es imposible,

pero acepta con placer la separación que su tío, sabedor de la villana conducta del marido, le propone.

Como se ve, la única diferencia esencial entre esta comedia y la de Molière consiste en que el autor francés no supone casados ya á los dos hermanos, y por eso puede Isabel fugarse del lado de Sganarelle para casarse con otro; escena ésta tan impropia de una joven modesta, que el mismo Moratín, tan respetuoso por su modelo, hubo de suprimirla en su traducción de la comedia

Además, en la de Mendoza se ofrece cierta, no oposición, pero sí diferencia entre los caracteres de las dos mujeres; circunstancia que no utilizó el cómico francés (que tan insignificantes hizo las auyas), y que tanto realzan el interés de la producción castellana. Aquella Leonor que se casa con D. Juan

sin amor, obligada por su tío y con la deliberada intención de mantener su hasta entonces platónica correspondencia con D. Diego, pero que vencida por los contínuos y delicados obsequios y honrada confianza de su esposo, siente transformarse su alma y reconoce las ventajas que lleva á su antiguo amante; y aquella interesante Doña Juana, tan pura, tan leal, pero tan mal comprendida y tratada, hasta el punto de soñar en la venganza, son dos figuras de tal relieve que esfuerzan en gran modo el alcance de la lección moral que entraña la comedia.

Tan afortunado estuvo en ella el poeta, que hasta el estilo, prescindiendo de algún resabio gongorino, es bello, sentencioso y adecuado á la acción. Véanse estos ejemplos:

D. Fernándo, el tío de las jóvenes, las entrega á sus maridos, y al despedirse de todos, les dice:

Ea; galantes y leves
Los parabienes, señores,
Los más grandes son mejores,
Pero mejor los más breves.....
Daros aquí, de casados,
Ahora muchos precetos,
Bien pudieran ser discretos,
Mas también fueran pesados.
En la obligación, partido
Llegáis el campo á terner:
Cuerda basta á la mujer,
Sabio aún no basta al marido.....
Y vos, Don Sancho y Don Juan,
Estad cada uno advertido
Que el entrar á ser marido
No es salir de ser galán.

Cuando, solas las dos jóvenes, la prudente Doña Juana endereza á Leonor el discurso moral que principia:

Ya, hermana, estamos casadas,

la segunda, cansada de oir tantos consejos, le dice al fin, después de pedirle que respire un poco:

No veo en tu prevenido
Sermón, tenebroso y largo,

Ni aquí paz y después gloria:
Todo es guerra y todo llanto.

Y desenvolviendo, á su vez, sus teorías sobre el matrimonio, concluye así Doña Leonor:

Nada sufro que me apriete:
Vestido y marido holgados,
Alegre semblante y vida,
Alto cuello y chapín bajo.

No falta la nota cómica y satírica. D. Diego muéstrase sorprendido de que su antigua amada se haya casado con otro, y *Morón*, su criado, le contesta:

De toda doncella, infiero,
Crecidita, que arde y muere
Por matrimonio, y que quiere
No al mejor, sino al primero.

D. DIEGO

¿Si estarán ya recogidos?

MORÓN

Si cumplen con lo casados,
Hora es de estar acostados,
Pero no de estar dormidos.
¡Qué curiosidad tan vana!
Partid la envidia también:
Tú esta noche se la ten,
Y él á tí por la mañana.

Al final, como, á diferencia de otras comedias, no hay boda, sino divorcio, dice:

INÉS

Morón, ¿no hay un poco de
Casamiento?

MORÓN

Esta comedia
De las buenas, al revés,
Tiene *vicario* y no *cura;*
Pero no le negaréis,
Pues acaba en descasarse,
Que esta farsa acaba bien.

Molière estrenó su comedia en el teatro del Palais Royal el 4 de Junio de 1661, un año después del matrimonio de Luis XIV con María Teresa, hija de Felipe IV. Á la nueva Reina de Francia había acompañado á París una compañía de actores españoles dirigida por el gallardo Sebastián de Prado y Francisca Bezón, hija de D. Francisco de Rojas Zorrilla y criada por el hermano de éste, Gregorio, conocido en el teatro (pues era actor) con el nombre de Juan Bezón, *gracioso* en diversas compañías. Los cómicos españoles dieron muchas representaciones en París; alguna en el teatro del propio Molière, que se lo cedió con este objeto: no sería, pues, de extrañar que allí viese éste la representación de *El marido hace mujer*, y le inspirase el deseo de imitarla.

Algunos pasajes de su obra ofrecen tales coincidencias, que no parece pudiesen ser escritas independientemente una de otra. Véase un solo ejemplo, tomado del principio mismo de la obra francesa:

SGANARELLE

Bien que sur moi des ans vous ayez l'avantage,
Et soyez assez pour devoir être sage,
Je vous dirai pourtant que mes intentions
Sont de ne prendre point de vos corrections;
Que j'ai pour tout conseil ma fantaisie â suivre,
Et me trouve fort bien de ma façon de vivre.

Ideas que hallamos así en el texto español:

D. JUAN

Muy de lo hermano mayor
Os portáis, y es caso fuerte,
Y aun injuria lo que advierte
El imperio y no el amor.....

D. SANCHO

¿En fin, os parece error
Y no lo aprobáis?

D. JUAN

¡Que sea
Tan necio un necio!

D. SANCHO

Pues, ea,
Discretísimo señor:
Seguid vos lo confiado,
Yo lo temido, y veremos
Quién hace de ambos extremos
El suyo más desdichado [1].

Pero fuese conocida ó no del poeta francés esta obra, es indudable que ambas tienen el mismo argumento y está desarrollado de muy semejante modo. Sin embargo, la comedia castellana fué puesta en el olvido común á otras muchas de nuestro insigne teatro, al finalizar el siglo pasado y primeros años del actual; y el cultísimo *Inarco Celenio*, cuando persistiendo en su constante error de que el teatro debía de ser escuela de costumbres, no se acordó, al tratar de llevar á escena uno de los aspectos del problema de la educación mujeril, del excelente modelo que tenía en casa, y se limitó á traducir, ó mejor dicho, á *arreglar* la *Escuela de los maridos*, de Molière [2].

Representóse esta obra, con el aplauso debido á todo lo que Moratín producía, en el teatro del Príncipe el 17 de Marzo de 1812, haciendo los principales papeles Isidoro Máiquez, Pepita Virg, María García, Gertrudis Torre y Cristiani. Imprimióla en el mismo año [3], precedida de un extenso prólogo, omitido

1. La comedia de Mendoza figura en la *Parte trecena* de la gran colección de *Varios:* Zaragoza, 1636, y en la de las *Obras líricas y cómicas* de D. Antonio H. de Mendoza; Madrid, 1728, pág. 298, y en otras colecciones y suelta.

2. Mucho antes había sido ya traducida la obra francesa para nuestro teatro, pues en 1780 tenía estudiada y para representar en el en que actuaba la compañía de Juan Ponce, la famosa actriz María del Rosario Fernández, sobrenombrada *la Tirana*, una comedia titulada *La escuela de los casados*, que debe suponerse fuese la de Molière. Esta versión nos es al presente desconocida. V. el segundo de los *Estudios sobre la historia del arte escénico en España*, del autor del presente trabajo, pág. 50.

3. *La escuela de los maridos. Comedia. Escrita en francés por Jaan Bautista Molière, y traducida á nuestra lengua por Inarco Ce-*

en las sucesivas ediciones de esta obra, destinado á elogiar á Molière, á quien coloca por encima de todos los poetas cómicos del mundo, antiguos y modernos, confesándose discípulo suyo y deberle la indulgencia que había merecido al público español. «Muchas veces—añade—el autor de *La mogigata*, cuando los pedantes le daban lecciones para enseñarle cómo lo había de errar, callaba y se reía de la caridad de sus preceptores, abría un tomo de Molière y se confirmaba de nuevo en los principios más seguros del arte» [1]. Extiéndese también en hacer el panegírico de la comedia, diciendo que tiene «sencilla disposición de la fábula, que presenta en cada escena situaciones distintas, se enreda sin episodios, camina rápida á su fin, se desenlaza con sorpresa y naturalidad y produce todo el efecto moral que se propuso el poeta. No se hable de la sana filosofía en que se funda su argumento, ni de la oportuna imitación de caracteres, ni de la facilidad del diálogo, ni del donaire cómico de que abunda; porque basta haber dicho que es de Molière, para suponer que deben hallarse estos requisitos en cualquiera cosa que él escribió» [2].

No obstante esta admiración, y como hemos de ver en *El médico por fuerza*, Moratín se tomó grandes libertades con la obra de su maestro, procurando ante todo acomodarla á los gustos y costumbres españolas. ¡Quién sabe si meditaba contribuir por este medio, en lo que cupiese, á la fusión de nuestro pueblo con el invasor! «Suprimió el traductor de esta comedia—dice el mismo—las digresiones que halló en el original relativas á los trajes que usaban en Francia en el año 1661, entonces y ahora impertinentes en la fábula. Motivó las salidas y entradas de los interlocutores, donde vió que Molière

---

lenio. P. A. Madrid. Imprenta de Villalpando, MDCCCXII: 8.°, 128 páginas, de ellas 19 de prólogo, que en su mayor parte no figura en ninguna otra edición de Moratín; ni aun en la de *Autores españoles.*

1. *Prólogo* de la primera edición de la traducción de Moratín, página 16.

2. Idem, íd., pág. 8.

había descuidado este requisito. Añadió á las ficciones de la astuta Isabel (llamada en la traducción Doña Rosa) todo el cùmulo de circunstancias indispensables para hacer el engaño verosímil, y, de consiguiente, disminuyó por este medio la estúpida credulidad de Sganarelle (D. Gregorio), que en la pieza francesa es notoriamente excesiva. Omitió en el diálogo muchas expresiones que, si fueron aplaudidas cuando se escribieron, ya no las sufre la decencia del teatro..... Nada hay tampoco de los incidentes violentos que preparan el desenlace, cuando escondida la pupila (sin dejarse ver de ninguno), el galán desde la ventana, los dos hermanos, el comisario y el escribano desde la calle ajustan el casamiento, sin que se averigüe primero quién es la que se casa, y á la luz de un farol atropellan y firman un contrato de tal entidad, en lo cual no parece sino que todos ellos han perdido el juicio, según son absurdas las inconsecuencias de que abunda aquella situación. El traductor desechó todo esto, y simplificando el desenredo, conservó la sorpresa, sin perjuicio de la verosimilitud, y en él, como en toda la comedia, añadió nuevos donaires cómicos y nuevos rasgos característicos, para cumplir con ellos lo que podía perderse en los pasajes que le fué necesario variar ó suprimir» [1].

Con tales reformas, y empleando en la obra un estilo y lenguaje intachables, compuso Moratín una comedia que, al parecer de respetables críticos, supera al mismo modelo [2], si

1. *Obras de Moratín*, en la Biblioteca de Rivadeneyra, pág. 442.

2. *Juicio crítico de D. Leandro Fernández de Moratín cómo autor cómico, y comparación de su mérito con el del célebre Molière. Memoria escrita por D. José de la Revilla, y premiada por la Real Academia sevillana de Buenas Letras en 6 de Enero de 1833. Sevilla, Imprenta de Hidalgo y Compañía. Octubre de 1833:* 4.°, 176 páginas. V. las págs. 125 y siguientes.—*Juicio crítico de D. Leandro Fernández de Moratín como autor cómico por Inarco Cortejano.* Barcelona, 1833: 8.° mayor, 58 págs. V. las págs. 51 y siguientes.—El autor de este *Juicio*, que luego se puso como prólogo de una edición completa de Moratín, hecha en Barcelona, Oliva, 1834, seis volúmenes en 12.°, fué D. Joaquín Roca y Cornet.

bien realidad no puede llamarse traducción de la de Molière. D. Ramón de la Cruz tiene un sainete titulado *Cómo han de ser los maridos*, que en nada se parece á la comedia francesa.

XIV

El médico á palos.

(LE MEDECIN MALGRÉ LUI)

Hallábase en 1814 en Barcelona D. Leandro Fernández de Moratín, medio por fuerza ó desterrado y medio voluntariamente, pues ninguna sentencia ni orden de extrañamiento pesaba sobre él. Como afrancesado había perdido casi todos sus bienes y sin casi sus empleos: ni aun libros tenía para entretener sus amarguras. Sin embargo, asistía diariamente al teatro y cultivaba la amistad de algunos actores, como el *gracioso* de aquel teatro, Felipe Blanco, y para su beneficio preparó y limó una traducción de Molière que, según creemos, tenía ya hecha de algún tiempo antes.

Representóse la obra, á la que dió el titulo de *El médico á palos*, el 5 de Diciembre, y se imprimió poco después, con un prólogo en el que Moratín explicaba el sistema que había seguido en su versión, que, al igual de la de *La escuela de los maridos*, más puede llamarse imitación ó arreglo.

Redujo la acción á dos actos, omitió escenas enteras, cambió ó alteró algunas situaciones, dejó sin traducir muchos pasajes y añadió otros nuevos. Como él mismo dice, «simplificó la acción despojándola de cuanto le pareció inútil en ella. Suprimió tres personajes: MM. Robert, Thibaut y Perrin, y, por consiguiente, dejó perder la graciosa escena II del primer acto y la II del tercero, para no interrumpir la fábula con distracciones meramente episódicas..... Redujo á tres las cinco palizas que halló en la pieza original.... Omitió igualmente las lo-

zanías y expresiones demasiado alegres del supuesto médico, que no se hubieran tolerado en ningún teatro de España, y se hallan en la escena I del primer acto, en las IV, V y VII del segundo, y en la III del tercero de la obra francesa..... Si Molière viviese, haría en ésta y otras piezas suyas mayores correcciones con más severidad y mayor acierto» [1].

Estas modificaciones dieron por resultado, en efecto, una obra excelente, en la que se conservaron la totalidad de las sales y agudezas de la pieza traducida, recibiendo al mismo tiempo la versión cierto carácter nacional y simpático á nuestros oídos; y como está escrita en un lenguaje tersísimo y animado, la comedia deleita siempre, leída y vista en escena.

Creemos que Moratín tendría escrita esta obra de algún tiempo antes, aparte que en 1812 se decía despedido del teatro, porque en el mismo año de 1815 aparece fechada y se representó en los teatros de Madrid otra traducción de la comedia de Molière con el título de *El médico por fuerza* [2], pero que en su mayor parte responde al texto genuíno de Moratín.

Está igualmente en prosa y reducida á dos actos; pero conserva casi todas las escenas del original y aun añade alguna como la primera; los personajes llevan los mismos nombres que en francés (Martina, Jaquelina, Geronte, Valerio, etc.), con lo cual esta versión viene á ser más exacta y completa que la de Moratín..Pero como en los trozos que son comunes se emplean las mismas palabras de éste, aun en los casos en que la traducción no es literal, sino libérrima, cosa imposible en dos autores que escriben con independencia sus textos, pudiera creerse que, ó bien esta segunda forma de traducción sea la primitiva hecha por Moratín, ó bien que alguno aprovechó su obra, y, para disfrazar el hurto, le añadió algunos pasajes, unos tomados del original francés y otros de su invención propia, Esto último sería más verosímil, sobre todo atendiendo á lo débiles que son los trozos añadidos, si no pareciese im-

1. *Obras de Moratín*, en la Biblioteca de Rivadeneyra, pág. 460.
2. Archivo dramático del Ayuntamiento de Madrid, *L*-1-28-21.

posible que desde el 5 de Diciembre y antes de acabarse el año hubiese tenido tiempo de llegar á Madrid la obra moratiniana, sufrir tantas reformas y aparecer en el teatro.

XV

L'Etourdi.

D. Vicente Rodríguez de Arellano escribió y representó en 1790 una piececilla en un acto intitulada *El atolondrado*, que no guarda analogía con la obra molieresca *L'Etourdi* [1]. Redúcese el asunto á que en Londres compiten sobre el amor de una dama, Clarisa, cierto joven francés llamado Gautier, precipitadísimo de carácter, y un inglés sesudo, M. Darvy. Conciértase un duelo entre ambos, el inglés cargó las pistolas con pólvora solamente y finge caer mortalmente herido; huye el joven atropellado, M. Darvy, provisto de un papel firmado por ambos para que Clarisa diese su mano al que se lo entregase (pues el otro renunciaba á ella), se presenta á la dama y es bien recibido. Gautier, que en el primer imqulso había querido huir de Inglaterra, reflexiona que acaso M. Darvy no habrá muerto y puede utilizar la cédula de renuncia: aparece de nuevo ante el inglés, y entonces el duelo real es inexcusable; pero Darvy desarma á Gautier y éste renuncia definitivamenre á Clarisa.

En 1827 escribió D. Manuel Bretón de los Herreros una traducción en prosa de la obra de Molière, que fué ejecutada en el teatro del Príncipe en el mes de Mayo, haciendo los principales papeles Doña Joaquina Baus (la *esclava)* y Doña Lo-

1. *El atolondrado*, pieza original en un acto, en verso: Madrid, 1793, en 4.° Tengo á la vista otra edición anterior en 4.°, sin lugar ni año; pero que dice: «Se hallará en la librería de González, calle de Atocha», que acaso sea la primera.

renza Campos; *Facundo* (ó sea el *Mascarille* del original), Azcona; *Lelio*, D. José Valero, á quien entonces llamaban *Valerito* para diferenciarlo de su padre D. Antonio, que hizo el *Pandolfo*; Fabiani, *Trufaldin; Anselmo*, Bruno Ródríguez, y Alcázar el papel de *Leandro*.

Esta comedia de Bretón no se ha impreso nunca, no habiendo tenido cabida en la edición de 1850 hecha por el autor, ni en la que después de su muerte repitió su sobrino; pero en el prólogo que Hartzenbusch puso á la primera y en el *Catálogo* estampado en la segunda se declara ser obra suya. También lo testifica el Marqués de Molíns en los *Recuerdos de la vida de Bretón* (Madrid, 1883, pág. 45).

En la Biblioteca municipal de esta corte hay un manuscrito con las señas de original y las licencias para la representación, previas algunas enmiendas de la censura eclesiástica, fechadas unas y otras y en varios días del mes de Abril y principios de Mayo de 1827 [1].

Bretón escribió en prosa su comedia quizá por no tener tiempo para versificarla, según está en el original; mantuvo la división en cinco actos; pero hay cierta libertad en la manera de expresar los pensamientos, empleando giros y modismos peculiares de nuestro idioma, y aun suprimió algunas escenas como las VI, VII y VIII del acto primero, relativas al bolsillo de Anselma, que efectivamente no son esenciales en la comedia.

Como muestra del buen manejo del idioma de que ya entonces hacía gala Bretón y de la sobriedad enérgica en la expresión, copiaremos el principio del acto tercero para que pueda compararse con el original, que no le supera.

ESCENA PRIMERA

FACUNDO SOLO

¡Bondad impertinente; silencio! ¡Sois una mentecata!—Justa in-

1. *El aturdido ó Los contratiempos, comedia en cinco actos en prosa, escrita en francés por Molière, traducida por D. M. B. de los H. (sic). (B.-m-L-1-6-3.)*

dignación de Facundo, vos teneis razón. Ya basta de paciencia. Esa mala pécora merece que yo la abandone. Pero ¿qué se dirá de mí? Yo que paso por el primer intrigante de las Dos Sicilias, ¿dejaré incompleta mi obra porque se me oponen algunos obstáculos, dando lugar á que se crean agotados los recursos de mi ingenio?—¡Costancia, Facundo! El honor es lo primero. Leandro viene. Á ver si mi nueva trama tiene mejor éxito que las anteriores.

ESCENA II

Leandro, Facundo

FACUNDO

Tiempo perdido. Trufaldín se vuelve atrás.

LEANDRO

Ya lo sé; y el caso es que, según me han asegurado, todo ha sido invención de mi rival para que no me vendan la esclava.

FACUNDO

¡Habrá canalla!

LEANDRO

Pero el viejo lo ha creído al pie de la letra y no hay quien le haga caer de su asno.

FACUNDO

Y ahora el maldito no la dejará á sol ni á sombra. Ya es temeridad el pretenderla.

LEANDRO

Nunca me ha parecido más hermosa: tanto, que estoy casi determinado á dejarme de preocupaciones y ofrecerla mi mano.

FACUNDO

¿Tendríais valor para casaros con ella?

LEANDRO

Sus gracias, su virtud, bastan á hacer olvidar la obscuridad de su condición.

FACUNDO

¿Su virtud, decís?

LEANDRO

¿Pues qué? ¿dudas tú de ella? ¿Qué quieres decirme? Explícate.

FACUNDO

Habeis perdido el color: más prudente será callar.

LEANDRO

No, no: habla.

FACUNDO

Pues, señor, la caridad me manda abriros los ojos y salvaros del precipicio. Esa muchacha.....

LEANDRO

Prosigue.

FACUNDO

No tiene nada de esquiva. Para quien sabe entenderla, su corazón es como una cera. Ella se hace la Santa Rita; pero así á lo mosquita muerta hace muy bien su agosto.

LEANDRO

¿Laura?

FACUNDO

Ese pudor que afecta es una pura farsa; una fantasma de virtud que el oro hace desaparecer.

LEANDRO

¿Qué dices? ¿Será posible?....

FACUNDC

Señor, la voluntad es libre. No me creáis. ¿Quién dijo miedo? Dadla vuestra mano. Toda Mesina os lo agradecerá [1].

LEANDRO

¡No sé lo que me pasa!

FACUNDO

(Se tragó el anzuelo. No nos quitamos mala pupa de encima si abandona el campo.)

LEANDRO

Un rayo ha caido sobre mí con tus palabras. Anda al correo á ver si tengo cartas. *(Solo.)* ¿Á quién no hubiera engañado aquel aparente candor? Me parecía un ángel..... ¡Dónde me iba yo á meter!

---

1. Esta última frase fué tachada por la censura y sustituída por esta otra: «No podéis dar mayor prueba de vuestro celo por el bien público.»

XVI

Don Juan.

En el pasado año de 1897, el conocido poeta D. Jacinto Benavente tradujo el *Don Juan*, de Molière, con objeto de que fuese representado en uno de los teatros de esta corte en los mismos días del mes de Noviembre en que por costumbre ya antigua viene poniéndose en escena el *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla, así como antes se ponia el de Zamora, que lleva por título *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague.*

El público recibió primero con sorpresa la obra traducida; pero no tardó en hallarla excesivamente fría y muy ajena al concepto que de tal drama tenía formado. Aquel D. Juan no era el suyo, ni es el tipo dramático en alto grado que quiere personificar, ni el ingenio de Molière, muy poco acomodado á la tragedia, podía darle su verdadero desarrollo. Sólo, pués, como curiosidad histórico-literaria puede registrarse el hecho que, por otra parte, no ha tenido trascendencia ni importancia alguna.

XVII

NOTICIAS DE OTRAS VERSIONES

De otras traducciones de Molière sólo queda la noticia ó al menos nosotros no hemos hallado las obras [1]. D. Tomás de Iriarte, además de *El aprensivo*, de que ya se ha hecbo mérito,

1. Algunos autores americanos *arreglaron* también ciertas obras de Molière, como D. Salvador Sanfuentes, literato chileno, *Los celos infundados*, comedia en un acto traducida libremente en 1863, y otras que no hemos visto.

tradujo otra comedia con el título de *El amante despechado*, para representar en los Sitios Reales en los años 1768 á 1772, y aunque no expresa de quien fuera el original, no parece aventurado creer fuese *Le depit amoureux*, de Molière [1].

Algunos años después, en 1776, se representó en el teatro del Príncipe de esta corte una comedia titulada *Las travesuras de Scapin*, «traducida de prosa en verso» por José Ibarro, cómico de la compañía de Eusebio Ribera. Se le pagaron por ella 600 reales, y su ejecución se hizo en los días 16 y siguientes del mes de Agosto de dicho año de 1776 [2]. No he podido hallar esta pieza dramática ni sé que haya sido impresa; pero no puede dudarse que sea traducción de la de Molière, que lleva igual título y efectivamente está en prosa [3].

El Sr. Pedro Napoli Signorelli, en su *Historia crítica de los teatros* [4], dice, refiriéndose á D. Ramón de la Cruz, que además del *George Dandin* y *El matrimonio por fuerza*, tradujo el *Pourceaugnac*. No recordamos en este momento cuál de los trescientos y pico de sainetes que conocemos de aquel famoso autor corresponde á la obra francesa: los títulos no dan idea de cuál será; pero no parece improbable que esa y otras comedias del poeta francés haya tenido presentes para sus sainetes el insigne autor madrileño.

Y no sólo él, sino también otros escritores del siglo pasado y del presente han recibido y reflejado más ó menos claramente en ciertas partes escenas, situaciones ó caracteres de sus obras el influjo siempre saludable de Molière. Pero detenernos en analizar menudamente esta influencia parcial ó indirecta, daría excesivas proporciones á este artículo, ya demasiado largo.

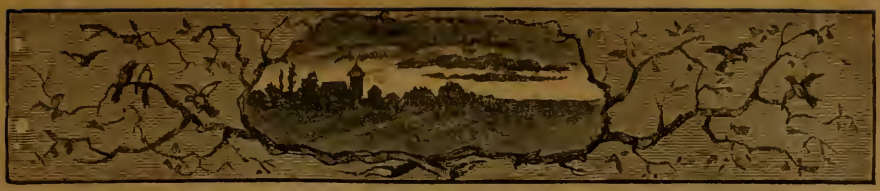
---

1. *Iriarte y su época*, del autor de este artículo: Madrid, 1897, pág. 69.

2. Biblioteca municipal de Madrid, *L*-1-359 y 360.

3. El 23 de Febrero de 1812 se representó en el teatro del Príncipe la «comedia de Molière, en un acto, *El marido chasqueado*», que probablemente sería *Le cocu imaginaire*. Así lo anuncia el *Diario de Madrid* de dicho día.

4. Nápoles, 1777, pág. 416.



D. MANUEL TAMAYO Y BAUS *

Elevarse en fuerza del propio mérito á los puestos más honrosos; disfrutarlos con aplauso de todos; escribir obras que deleitan y admiran en la representación y en la lectura; saborear en vida el rarísimo placer de la gloria póstuma, y morir llevándose consigo todas las simpatías de un pueblo culto y las lágrimas de los que fueron sus amigos, no puede negarse que es fortuna extraordinaria, concedida sólo á poquísimos mortales. Y para que nada faltase á D. Manuel Tamayo y Baus, sus grandes padecimientos en los últimos meses habrán servido, es de creer, para que su alma limpia y depurada de toda deficiencia moral, propia de la humana naturaleza, haya entrado en la eternidad digna de la misericordia de Aquél que la había creado.

Vida modesta y sencilla la de Tamayo, su biografía se reduce casi á la enumeración de sus obras y á la de los pocos, pero muy envidiables, cargos que obtuvo. Nació en Madrid el día 15 de Septiembre de 1829, en la calle del Lobo (hoy de

---

* Imprimióse esta necrología en la *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, de Madrid: *Suplemento al número 6.º* del año de 1898, pp. 289-319, á raiz del fallecimiento del insigne autor dramático.

Echegaray), siendo bautizado al día siguiente en la parroquial de San Sebastián [1] en brazos de su tía doña Teresa Baus.

Su familia pertenecía al teatro. Su padre D. José Tamayo llegó á ser primer actor y director de escena en algunos de fuera de Madrid y aquí mismo representó diversas temporadas: alcanzó gran edad, falleciendo, de 73 años, el 30 de Marzo de 1873 en esta corte [2]. Su madre, Doña Joaquina Baus, fué primera dama en diversas compañías; muy renombrada por su belleza, su talento artístico y sus virtudes [3]. El apellido

1. *Partida de bautismo.* «D. Manuel Pascual Pavía, Doctor en Sagrada Teología, Cura Párroco de la de S. Sebastián de esta villa y corte de Madrid y Arcipreste del Sur de la misma. Certifico: que en el libro 69 de bautismos, al fólio 191, se halla la siguiente partida: «En la Iglesia parroquial de S. Sebastián de esta villa de Madrid, en diez y seis de Septiembre de mil ochocientos veintinueve años: Yo, D. Juan Paz, Pbro., con licencia del Sr. Cura de esta dicha Iglesia, bauticé solemnemente á *Manuel* María José Joaquín Nicomedes Teresa, que nació en quince de dicho mes y año á las siete de la mañana; hijo legítimo de D. José María Tamayo, natural de la ciudad de Guadalajara, y de D.ª Joaquina Baus, su mujer, natural de esta corte, bautizada en esta Iglesia. Viven calle del Lobo de esta feligresía: son sus abuelos paternos D. Pedro Tamayo, natural de Valencia, y D.ª Manuela Palacios, natural de Guadalajara; y maternos D. Francisco Baus, natural de Barcelona, y D.ª Antonia Ponce de León, natural de Madrid. Fué su madrina D.ª Teresa Baus, su tía, y la advertí las obligaciones y lo firmé.—D. Juan Paz.—Concuerda con su original á que me remito. Y para que conste, lo firmé en Madrid á treinta de Junio de 1898.—P. O. El Coadjutor 1.º, Carlos Aguilera».

2. En la calle del Ave María, núm. 18, siendo sepultado en la Sacramental de San Nicolás. El haber muerto D. José Tamayo casado con Doña Elisa Díaz Benito, hizo creer acaso á algunos que su hijo, nuestro D. Manuel, había contraído dos matrimonios, cosa inexacta como hemos de ver.

3. Doña Joaquina Baus, nacida en Madrid en 1813, figura ya en 1825 entre las actrices del teatro del Príncipe. En la misma compañía hacía papeles de por medio el que luego iba á ser su marido, y su hermana Teresa, famosa en el baile español, hacía cuartas damas.

Tamayo suena poco en la historia de nuestro histrionismo; no así el materno. El abuelo, Francisco Baus, fué durante muchos años *autor* ó director de compañías fuera de la corte, especialmente en Murcia y Cartagena, y fué padre además de la madre de Tamayo, de la celebrada Antera Baus, de Teresa y algún otro hijo de menor renombre [1]. Doña Antera está á su vez enlazada con otra rama de autores dramáticos [2].

Continuó en el mismo teatro Doña Joaquina, pero ya en papeles de más importancia, los años 1827, 28, 29, 30 y 31. En 1832 era tercera dama al lado de su hermana Antera que hacía las primeras; y al año siguiente se vieron juntas en la misma compañía las tres hermanas y D. José Tamayo. Habiendo marchado éste á provincias, le acompañó su mujer y, en 1835 y siguientes estuvieron en Granada, Sevilla, Cádiz, Málaga y otras capitales, hasta que en 1844 vino Tamayo con su Compañía á Madrid, al teatro del Circo, pasando luego al de la Cruz, etc. Falleció Doña Joaquina prematuramente, á los 39 años en esta corte, el 5 de Junio de 1852, á consecuencia de un cáncer de la matriz.

1. Francisco Baus habíase casado primeramente con Ventura Laborda, hermana de aquella Francisca Laborda que durante muchos años hizo en Madrid segundas damas, pues era considerada como la mejor recitadora de versos, aunque no cantaba. Ventura también trabajó algún tiempo en la corte. En ella tuvo Baus á Antera, y en segundas nupcias casó luego con Antonia Ponce, hija de Antonio, el amigo de D. Leandro Moratín, célebre *galán* y director de los teatros de Madrid, y nieta de otro actor famoso del tiempo de Carlos III, Juan Ponce, y de su mujer la celebrada María Mayor Ordóñez, llamada la *Mayorita*, que en su tiempo fué la mejor tiple de España. De este segundo matrimonio nacieron Teresa y después la madre de Tamayo.

2. Doña Antera Baus, que desde 1812 figura con diversas interrupciones como primera dama de los teatros de Madrid hasta después de 1833, había nacido en Cartagena el 2 de Enero de 1797. En Febrero de 1813 se casó con el famoso actor Bernardo Gil, ya viudo de Antonia Zárate, actriz madrileña, y padres del renombrado D. Antonio Gil y Zárate. En su segunda esposa tuvo Gil á D. Isidoro Gil y Baus, infatigable traductor de Dumas, Scribe, Soulié, Bouchardy, etc., y autor de algunos dramas originales. Era escritor castizo; había nacido en Madrid el 14 de Di-

Tamayo tuvo por hermanos á D. Andrés, cultivador no infeliz de las letras [1]; Al eminente actor D. Victorino, que tan brillantemente secundó á su hermano haciendo algunos papeles de sus obras, sobre todo el Yorick de *Un drama nuevo*, de manera como después no se ha vuelto á ver [2] y Doña Josefa: los dos últimos aún viven; el primero falleció en Granada en 20 de Diciembre de 1894.

La infancia de Tamayo transcurrió entre bastidores y visitando diversos lugares de España, según que las necesidades de la vida llevaban á los autores de sus días de unos á otros escenarios. En Granada, donde la compañía de que era primera dama su madre, director de escena su padre y empresario D. José Máiquez, padre de su futura esposa, residió mucho tiempo, conoció D. Manuel á los que después fueron amigos suyos D. Aureliano y D. Luís Fernández Guerra y D. Manuel Cañete, todos también insignes literatos, y que en más de cincuenta años consagraron á su hermano menor, como le llamaban, una amistad nunca interrumpida ni entibiada.

Cuando Tamayo abrió los ojos de la razón, hacía ya algunos años que se había consumado el gran movimiento literario llamado *romanticismo*, que vino á sacar á nuestro teatro del

---

ciembre de 1814 y murió en 2 de Noviembre de 1866; dejando más de treinta obras dramáticas.

De la hermosura y excelente representación de su madre no hay necesidad de hablar, por ser cosas registradas en todos los papeles de la época.

1. Conozco suya la graciosa obrilla, indebidamente atribuída á su hermano, *Un sentenciado á muerte. Juguete cómico en un acto* (prosa) *original de D. Andrés Tamayo y Baus. Estrenado con aplauso á beneficio de D. Fernando Osorio en el teatro del Príncipe el día 17 de Mayo de 1856.* Madrid, 1856, 4.º—Va dedicado á su hermano D. Manuel, con frases del más acendrado cariño.

2. D. Victorino fué también autor dramático. Además de las que escribió en colaboración con su hermano y citamos más adelante, conocemos suya la obra titulada *A tientas, comedia en un acto* (prosa) *arreglada del francés por D, Victorino Tamayo.* Estrenada en el teatro del Circo el día 16 de Mayo de 1859. Madrid, 1859, 4.º.

estado de miserable postración á que en los últimos años del siglo anterior lo había reducido el triunfo de la escuela galoclásica.

Pero la exajeración de las nuevas doctrinas había traido consigo toda aquella literatura terrorífica y desaforada de los ultrarrománticos, que, sin embargo, tuvo más sectarios y llegó á ser más popular, sobre todo en provincias, que la que representaban García Gutiérrez, Hartzenbusch, el Duque de Rivas, y otros insignes poetas. Tamayo, que veía un día y otro poner en escena dramones espantables y cuya imaginación fué siempre tan fogosa, no necesitó más para lanzarse por tan enmarañada senda.

Antes, siendo aun un niño, hábíase representado en Granada por la campañía en que trabajaban sus padres, una traducción ó refundición de *Genoveva de Brabante,* hecha por él. Don Aureliano Fernández-Guerra cuenta en términos conmovedores este suceso: «Diez y ocho años hace (se refiere al año de 1841) que en el estreno de interesante drama, bien acomodado á nuestra escena; pedía el público granadino salieran á las tablas para recibir legítimos aplausos el autor del arreglo y la incomparable actriz que había sabido realzarlo á maravilla. Ternísimo espectáculo fué, al alzarse el telón, contemplar á Joaquina Baus, raro prodigio de talento y hermosura, estrechando contra su regazo, toda conmovida, á su pequeñuelo hijo, al novel ingenio, que por lo aniñado del rostro parecía no haber salido aún de las angelicales horas de la infancia» [1].

Por el mismo tiempo, al parecer, pues la llama su primer ensayo literario, traducía *La doncella de Orleans,* de Schiller, que, sin embargo, no fué representada hasta 1847 en el teatro de la Cruz de Madrid, haciendo también en ella los principales papeles los autores de sus días [2]. La versión es libérrima,

---

1. *Discursos leídos en las recepciones públicas que ha celebrado desde 1847 la Real Academia Española.* Tomo II. Madrid, Imprenta Nacional, 1867, pág. 293.

2. *Juana de Arco. Drama en cuatro actos y un prólogo y en verso (imitación de Schiller). Por D. Manuel Tamayo y Baus. Repre-*

habiendo el traductor alterado algunos incidentes y variado algunos personajes; si bien conservó la división en cuatro actos y un prólogo del original. La versificación es bastante suelta, aunque no muy correcta ni castigada; no hay que olvidar que Tamayo tenía entonces 17 años.

Satisfecho con estos ensayos, hechos quizá para adiestrarse en el manejo dramático, presentó al año siguiente su primer drama original con el ya sospechoso título de *El cinco de Agosto*, y fué ejecutado por sus padres en el mismo teatro de la Cruz. Drama lúgubre, romántico, de la peor especie; el asunto se remonta no menos que al siglo XI; los dos primeros actos ocurren de noche al pie de un oscuro castillo y en un jardín á la luz de la luna; el tercero en el patio del castillo y el cuarto en el panteón del mismo, entre sepulcros y también de noche: no puede darse cosa más tétrica. Una madre y una hija enamoradas de un mismo sujeto; aparición de un marido á quien se creía degollado; un conde contrahecho, viejo y horrendo, que aspira á casarse con una niña de 16 años. Al fin todos los actores del sexo fuerte se marchan á Tierra Santa. La versificación y el lenguaje son como el asunto, campanudos; pero hay de vez en cuando algunas perlas poéticas.

Y cáusame envidia suma
esa fuente que suspira
y el lucero que te mira
y el jazmín que te perfuma [1].

---

sentado por primera vez en el teatro de la Cruz el 21 de Octubre de 1847, á beneficio de la primera actriz D.ª Joaquina Baus. Madrid, 1847, 4.º, 80 pág.—Hicieron los principales papeles: Joaquina Baus, Concepción Samaniego, Carlota Jiménez, Lombía, Tamayo (D. José). Revilla, Sánchez, Lumbreras, Peña, Aznar, etc. Lleva una dedicatoria de Tamayo á sus padres, en que dice ser éste su primer ensayo literario y que ellos (sus padres) han dado, ante público entendido y numeroso, fuego de vida á su obra.

1. *El 5 de Agosto. Drama en cuatro actos y en verso, original de D. Manuel Tamayo y Baus. Representado con aplauso en el teatro de la Cruz.*—Madrid, 1849, 4.º, 78 págs.—El reparto fué el siguiente: *El Peregrino*, D. José Tamayo: *El Conde*, D. Juan Lombía: *Ge-*

Esta obra nos da una idea de cuál era el ambiente poético que en el año de 1848 respiraba nuestra juventud; parecía que un delirio general y epidémico infestaba todos los entendimientos, aun los más robustos, como era el de Tamayo. Afortunadamente, como dice un notable crítico, esta fué su primera y su última equivocación. En este mismo año compuso en colaboración con sus amigos otro drama romántico, que no consta haya sido representado, pero ya algo más mitigado á causa del mayor predominio que adquiere el elemento histórico. Titúlase *Un juramento*, y viene á ser la historia del miserable reinado de Alfonso VI de Portugal, tomado, á lo que dicen los arregladores, de una novela de Paul Feval, pero que también tiene semejanza con una de las leyendas de Herculano [1].

Algo del desequilibrio estético de Tamayo había, por este tiempo, transcendido á su propia vida. Con aquella su vehemencia ordinaria se enamoró de una joven que estaba ó había, estado en Granada, y tan en serio tomaba su pasión, que escribía por estos días á su íntimo Cañete que si aquella *mujer* (los románticos de entonces nunca se expresaban de otro modo al hablar del bello sexo) no le correspondía, se dejaría morir: y seguía ensartando otra porción de quejas; ni más ni menos que si hablase por cuenta de un personaje de sus dramas. Tamayo no se murió; porque aquella *mujer* no quiso privar á España de tantas y tan excelentes obras como su marido iba á producir, después que en 14 de Septiembre de 1849 se casó con él en la iglesia parroquial de San Luis, según expresa la partida de matrimonio que abajo insertamos [2].

---

naro, D. Manuel Osorio: *Alberta*, D.ª Joaquina Baus: *Adaleta*, doña Joaquina Samaniego.

1. *Un juramento, drama en cuatro actos y un prólogo* (verso), *escrito sobre una novela de P. Feval, por los Sres. D. L. Fernández-Guerra, D. M. Tamayo y D. M. Cañete. Madrid*, 1848, 4.º, 77 páginas.

2. «En la M. H. villa de Madrid, á 14 de Septiembre de 1849, con licencia del Sr. D. Manuel Cortés Martínez, Cura propio de la

Doña Amalia ó Emilia (pues este parece ser su verdadero nombre aunque su marido nunca le dió más que el primero) Máiquez, hija de D. José, sobrino del insigne artista Isidoro, era la esposa que Tamayo necesitaba. ¡Con qué fuerza de verdad, con qué entusiasmo pregona él mismo las virtudes de su constante compañera en la dedicatoria de *La locura de amor*, en 1855, elogios repetidos aun con mayor calor cuando en 1878 hizo la segunda edición de su obra! Justo es que la historia deje aquí consignado este recuerdo de la insigne dama cuya fortaleza moral y física producía asombro contínuo en cuantos vieron cómo sobrellevó la larga y penosisima dolencia última de su esposo.

El matrimonio de Tamayo parece como que calmó su exaltación poética, pues en el mismo año le vemos escribir en colaboración con D. Miguel Ruiz y Torrent una pieza cómica en prosa, que no carece de gracejo [1]. Dicen que también por en-

---

iglesia parroquial de S. Luis; yo, D. Pedro de Alba, Teniente Cura de dicha Iglesia, en el Oratorio reservado de la misma, desposé por palabras de presente y velé á D. Manuel María José Joaquín Tamayo, natural de Madrid, de edad de veinte años, de estado soltero; hijo de D. José María, natural de Guadalaxara, actor, y de Doña Joaquina Baus, natural de Madrid; con D.ª María Emilia *(sic)* Enriqueta Tomasa Máyquez, natural de la ciudad de Granada, edad de veintiún años, soltera, hija de D. José, natural de Zaragoza, del comercio, y de D.ª María de los Dolores Sánchez, natural de dicha ciudad de Granada; habiendo precedido todos los requisitos para la validez y legitimidad de este contrato sacramental. Fueron padrinos D. Joaquín Ignacio de Barrutia y D.ª Carmen Olona de Barrutia; y testigos D. Isidoro Gil y D. Gabino Tejado, literatos. Y por ser verdad lo firmo. Pedro de Alba». (Archivo parroquial de San Luis, libro 27 de matrimonios, folio 110).

1. *Un marido duplicado. Comedia en un acto* (prosa) *original de los señores D. Manuel Tamayo y Baus y D. Miguel Ruiz y Torrent, representada con aplauso en el teatro de la Comedia (Instituto) el 24 de Diciembre de 1849. Madrid*, 1860, folio á dos col., 11 págs.—Representáronla las Sras. Hernández, Pastor, Monterroso y los señores Dardalla, Aguirre, Pardo y Guerrero.

tonces D. Antonio Gil y Zárate, pariente de sus parientes, le dió un pequeño empleo público, quizá como regalo de boda. Los deberes y necesidades de su nuevo estado le obligarían igualmente á escribir cierta clase de obras dramáticas que están aún bastante lejos de las que habían de darle fama eterna, pero que acaso le habrán dado algún provecho.

De tal clase son un melodrama original, por el estilo de los que venían de más allá del Pirineo, titulado *Fernando el pescador ó Málaga y los franceses*, en tres actos y diez cuadros, en gallarda prosa pero de grande inverosimilitud [1]: *Tran-tran*, drama arreglado del francés por él y su hermano D. Victorino [2]. Algunos años después, D. Victorino sólo convirtió este drama en zarzuela con el título de *El hijo del regimiento*, que fué representado con mediano éxito [3].

La fama de poeta que ya gozaba Tamayo hizo que en el año de 1850 á que venimos refiriéndonos, D. Benito de Llanza y Esquivel, duque de Solferino, le encargase dar ropaje métrico á un drama romántico, titulado *Centellas y Moncada* que el Duque había compuesto. Refiérese á una leyenda genealógica catalana del siglo XIV en la que desempeña parte principal un antepasado del prócer catalán. La versificación no es todo lo perfecta que habría derecho á esperar de Tamayo; pero

---

1. *Fernando el pescador ó Málaga y los franceses. Drama en tres actos y diez cuadros, original de D. Manuel Tamayo y Baus, admitida (sic) para su representación en el teatro del Drama el año de 1849. Madrid*, 1850; folio á dos col., 25 págs.—No consta quiénes lo ejecutaron.

2. *Tran-tran. Drama en dos actos; arreglado del francés, en prosa y verso, por D. Victorino y D. Manuel Tamayo y Baus. Este drama ha sido aprobado para su representación por la Junta de Censura de los teatros del reino en 30 de Marzo de 1850. Madrid, 1850*, 4.°, 47 páginas.—Lo dedican los autores á Doña Carmen Carrasco que fué quien hizo, ó había de hacer, el papel del tambor *Tran-Tran*.

3. *El hijo del regimiento. Zarzuela en tres actos* (prosa y verso), *arreglada del francés por D. Victorino Tamayo y Baus y puesta en música por D. Cristóbal Oudrid. Madrid, 1857*, 4.°

como obra de compromiso, habríase tal vez plegado á determinadas indicaciones del Mecenas [1].

Tampoco ofrecen mayor interés algunas obras suyas que aparecen escritas en 1851, como son: la comedia, no mala, en un acto, titulada *Una apuesta*, que Arjona estrenó en el teatro de la Comedia el día de su beneficio [2]; *Una aventura de Richelieu*, comedia de Alejandro Duval, de interés muy restringido, sobre todo en España, pero que está dialogada con arte [3], y las dos *loas* alusivas al nacimiento de la entonces Princesa de Asturias (hoy infanta D.ª Isabel), tituladas *La esperanza de la patria* y *El don del cielo*, escritas ambas en colaboración con Cañete y que fueron representadas entrado ya el año 1852 [4].

---

1. *Centellas y Moncada. Drama trágico en cinco actos, por el Excmo. Sr. D. Benito de Llanza y Esquibel, Hurtado de Mendoza y D. Manuel Tamayo y Baus. Barcelona, 1850*, 4.º, 104 pág. y una hoja de *erratas*. Va dedicado por el coatur, Duque de Solferino, á su mujer Doña Concepción Pignatelli. De esta dedicatoria se deduce que el Duque puso las noticias y hechos de la obra y Tamayo la vestidura poética.

2. *Una apuesta. Comedia en un acto* (prosa), *arreglada á la escena española por D. Manuel Tamayo y Baus. Representada por primera vez en el teatro de la Comedia el 20 de Mayo de 1851, á beneficio del primer actor D. Joaquín Arjona. Madrid, 1851*, 4.º—Va dedicada al mismo Arjona que la ejecutó en unión de las Sras. Juana y Joaquina Samaniego.

3. *Una aventura de Richelieu. Drama en cinco actos* (prosa), *escrito en francés por Alejandro Duval con el título de* La Jeunesse du Duc de Richelieu ou, le Lovelace francais. *Refundido en castellano por D. Manuel Tamayo y Baus. Madrid, 1851*, 4.º, 56 páginas. La censura es de 20 de Octubre de 1851. Lo representaron Teodora Lamadrid, María Rodriguez, Lorenza Campos y J. Arjona, Manuel Osorio, Enrique Arjona, Fernando Osorio, etc.

4. *La esperanza de la patria, loa original de D. Manuel Cañete y D. Manuel Tamayo. Madrid, 1852*, 4.º—La censura es del 20 de Enero. Son interlocutores: *La España* (Teodora Lamadrid), *La Religión* (Concepción Ruiz), *La Justicia* (Lorenza Campos), *La Libertad* (María Rodríguez), *La Anarquía* (Cristina Osorio), *El Saber*

El día 5 de Junio de este año tuvo Tamayo el primer disgusto serio de su vida al perder á su querida madre. Del amor de nuestro D. Manuel á la familia dan testimonio elocuente las diversas dedicatorias de sus obras, ya á unos ya á otros de sus parientes; júzguese, pues, cuál no sería su pena viendo desaparecer en la fuerza de la vida, del talento y de la gloria, á la que le había dado el sér y abierto las puertas de la celebridad.

Atestiguóla en la primera ocasión que tuvo que fué al dedicar, en este mismo año, á su tierna memoria su nuevo drama *Ángela*. *Ángela* es un arreglo del drama de Schiller *Intriga y amor* ó *Luisa Miller*, suavizado en algunos puntos, especialmente en el desenlace, que no es tan doloroso como en la obra alemana; pues los dos jóvenes protagonistas viven y se casan, muriendo sólo el malvado príncipe, víctima de sus propios enredos y á quien Tamayo priva de la condición de padre de Conrado. En un *prólogo* que el autor de *Ángela* puso á su obra, indica con precisión los pasajes y situaciones que, aparte del pensamiento principal, tomó de Schiller, al paso que con ejemplos históricos defiende este sistema de adaptación de unos teatros á otros.

Tamayo tenía cariño, y no le faltaba razón, á esta obra que está muy bien escrita, y empleó en ella año y medio. Consecuente aun con su fe romántica, celebra las obras de Dumas y Víctor Hugo «donde si la moral no es siempre pura, el artificio dramático es bello y profundo y las más veces verdadero el desarrollo de los afectos». No sigue al pie de la letra las

---

(Joaquín Arjona), *El Valor* (Fernando Osorio), *El Depotismo* (Manuel Osorio).

El don del cielo, composición alegórica y melodramática, alusiva al nacimiento de la Princesa de Asturias, por D. Manuel Tamayo y D. Manuel Cañete. Madrid, 1852, 4.º—La censura es del 27 de Enero. Intervienen: *El Río Manzanares* (Calvet), *El siglo XIX* (Caltañazor), *El Cañón* (Salas), *La Fama* (Sra. Flores), *La Paz* (Srta. Latorre), *La Industria* (Sra. Rizo) y coro de las *Provincias de España*. Está en verso.

máximas de tales poetas, pero cree necesario para que el drama ofrezca interés, hacer el retrato moral del hombre con todas sus deformidades si las tiene, y emplearlo como instrumento de la Providencia para realizar ejemplos de provechosa enseñanza. «En el estado en que la sociedad se encuentra, es preciso llamarla al camino de la regeneración despertando en ella el germen de los sentimientos generosos; es indispensable luchar con el egoismo para vencerlo con el eficaz auxilio de la compasión, virtud la más noble y santa de las virtudes».

Estas consoladoras palabras nos descubren ya el fin á que habrán de encaminarse las futuras obras de Tamayo: ni un solo instante las ha olvidado y en todas ellas tiende y se propone hacer buenos á los hombres, carácter este que queda hoy como la última esencia y el más exquisito perfume de todos sus dramas.

Al notable prólogo de *Ángela* sigue en la misma obra otra advertencia sobre *los autores, el público y la prensa*, y en ella, después de ensalzar á los intérpretes, singularmente á «Teodora Lamadrid, actriz tan inteligente y simpática cuanto querida del público, que ha realizado en *Ángela* todo lo que pudiera apetecer la más ardiente fantasía. Los espectadores no han visto en ella á la primera de nuestras actrices; han visto sí al personaje dramático expresando la lucha de sus afectos con el difícil colorido de la naturaleza y con el poético idealismo que tanto engrandece el arte. Ha sido, en fin, la verdadera Ángela que la imaginación había soñado. Como chispa eléctrica, el fuego de su inspiración inflama los corazones y arranca universales aplausos».

No le inspira el mismo lenguaje cierta parte del público ó de la crítica. «En los círculos teatrales, unos han ensalzado mi obra hasta las nubes; otros la han deprimido y vilipendiado con incansable pertinacia». No le negaban la originalidad de algunas situaciones, como son principalmente la final del acto 3.°; todas las del 4.° y todas las del 5.°, pero también decían que eran las «más detestables». «La escogida y numerosa sociedad que llena todas las noches el teatro de Variedades, aplaude con estrépito varias de estas situaciones, prorrum-

piendo en gritos de entusiasmo y llamándome á la escena á la conclusión de los actos tercero cuarto y quinto». Es el único comentario que pone á aquellas censuras [1].

Después de *Ángela* volvió Tamayo á cultivar el género cómico. *El peluquero de Su Alteza*, comedia escrita en compañía de sus inseparables D. Luis Fernández-Guerra y D. Manuel Cañete, parece una novela puesta en acción y diálogo; no tiene mayor interés, porque se prevé el desenlace y corre cierto aire de ridiculez por todos los personajes que perjudica la obra [2]. Viene luego una zarzuela de magia [3] nada menos; tan disparatada como todas las de su clase, pero que daría no poco que reir al público de los domingos, y con la que parece quiso emular el empresario del teatro el éxito que había obtenido *La pata de cabra*.

De muy distinta índole es el lindo juguete *Huyendo del peregil...* representado en el teatro de Variedades, y que aunque de trama algo inverosímil, está escrito con donaire, en lenguaje fluido y con frescura de estilo [4].

---

1. *Ángela, drama en cinco actos y en prosa, original de D. Manuel Tamayo y Baus. Representado con gran aplauso el 13 de Noviembre de 1852 en el Teatro de Variedades. Madrid, 1852*, 4.°, 84 pág.—Va dedicado á su madre, ya difunta. El reparto fué el siguiente:

Ángela.—Teodora Lamadrid.
La Condesa.—María Rodríguez.
Magdalena.—Lorenza Campos.
Julieta.—Joaquina García.
Príncipe de S. Mario.—Joaquín Arjona.
Conrado.—Manuel Osorio.
Marqués.—José Calvo, etc.

2. *El peluquero de S. A., comedia en tres actos* (prosa), *original de D. Luis Fernández-Guerra, D. Manuel Cañete y D. Manuel Tamayo. Madrid, 1853*, 4.°, 79 pp.—La censura es de 20 de Diciembre de 1852.—Fué representada por la Sra. Teodora Lamadrid, María Rodríguez, Lorenza Campos, y los Sres. Joaquín Arjona, Manuel Osorio, Enrique Arjona, Fernando Osorío, etc.

3. *Don Simplicio Bobadilla, zarzuela de magia, en tres actos y catorce cuadros* (prosa y verso). *original de D. Manuel y D. Victorino Tamayo y Baus. Música de los Sres. Incenga, Hernando, Gaztambide y Barbieri. Madrid, 1853*, 4.°, 70 pp.

4. *Huyendo del peregil... Proverbio en un acto* (prosa), *original de D. Manuel Tamayo y Baus. Representado por primera vez con*

Y llegamos á *Virginia*. Así como antes había fijado ya su sentir en cuanto al fondo ético, también las ideas de Tamayo sobre la belleza de las obras dramáticas habían ido aclarándose y agrandándose en términos de no quedar ya nada de aquel atropellado é inconsciente romanticismo de *El 5 de Agosto*.

Había resucitado por esta época en Francia un gusto provisional por la antigua tragedia, gracias sobre todo á la magnífica representación de Madlle. Rachel, que en poco tiempo había puesto en escena casi todo el repertorio trágico de Corneille, Racine y Voltaire. El éxito logrado por aquella maravillosa artista había estímulado á algunos poetas de entonces, como Nepomuceno Lemercier, Julio Lacroix, Latour de Saint-Ybars y Ponsard, á componer tragedias que la actriz había de poner en escena. La noticia llegó á España, donde la Avellaneda, Vega y algún otro, idearon también escribir tragedias á estilo clásico, y á Tamayo se le ocurrió llevar á este género la levadura romántica en lo que tenía de más humano, racional y poético.

Él mismo nos explicó en una carta dirigida á Cañete y que sirve de prólogo á su *Virginia*, cual fué su pensamiento al dramatizar un asunto tan vulgar en el teatro. «Para que la tragedia conquiste en nuestros días el puesto preferente que le corresponde, es fuerza romper la cadena que en cierto modo une aún la tragedia moderna con la antigua». Puede regenerarse como la comedia y el drama modernos, sin confundirse con éste, y «sin dejar de ser, respecto de los demás géneros, de literatura dramática, lo que el severo y majestuoso ciprés respecto de los demás árboles». «El público de nuestros dias quiere que la acción de la obra dramática se enlace primero para ser desenlazada después, y no que sea, como sucede en la tragedia puramente clásica, un desenlace prolongado. El

---

grande aplauso en el teatro de Variedades el 15 de Marzo de 1853. Madrid, 1853, 4.º—Va dedicado á su hermano Victorino, aplaudido en uno de los papeles: los otros dos los hicieron la Teodora y Joaquín Arjona.

público de nuestros días querría que Medea no fuese solo la venganza: querría que fuese el amor, el sacrificio, el desengaño, el dolor, la cólera, los celos, la mujer y la madre y la venganza, al fin, triunfadora de todo». Para conmover el alma del moderno auditorio, era necesario retratar su vida, su agitación, ese indefinible conjunto de miseria y grandeza; pulverizar la tradicción haciendo que la tragedia interese y conmueva como el drama moderno, *aun cuando pierda algo de su severidad majestuosa*. «Menos desabrida sencillez, más lógico artificio: menos descriptiva, más acción: menos monótona austeridad, más diversidad de tonos, más claro oscuro en la pintura de los caracteres: menos cabeza, más alma».

De esto á la supresión de la tragedia, como en realidad ha sucedido, no había más que un paso. Sin embargo, el ingenio de Tamayo supo levantar una estátua que tiene toda la corrección clásica, en su forma, en su traje, en su andar, en sus actitudes; pero bajo la marmórea cubierta corre el fuego de una vida robusta y juvenil como nunca la tuvieron las figuras trágicas de otros autores y que se revela en los discursos, en las miradas, en las imprecaciones y en el interior impulso de los movimientos de sus personajes. Es como una de esas damas romanas que figuran en los museos dejase su pedestal y viniese á tomar parte en la vida de nuestros días.

De todos los juicios que se han hecho de la *Virginia* de Tamayo (y fueron tantos y tan contradictorios que hasta duelos originaron) creo que el más profundo y elegante pertenece á D. Leopoldo Augusto de Cueto, hoy ilustre Marqués de Valmar, quien lo publicó en la *Revista española de ambos mundos* [1]. Después de estudiar lo que pudiéramos llamar fondo histórico de la tragedia, aunque todo ello sea una leyenda, examina el Sr. Cueto una por una todas las *Virginias* que se escribieron en Europa después de la española de Juan de la

1. *La leyenda romana de Virginia en la literatura dramática moderna. Virginia. tragedia en cinco actos, por D. Manuel Tamayo y Baus. Por D. Leopoldo Augusto de Cueto.* (Rev. esp. de amb. mundos, tomo 1.° pp. 365-379).

Cueva, á fines del siglo XVI, hasta la de Mr. Latour de Saint-Ybars, representada en Paris en 1845, y concluye por afirmar que la de Tamayo es la mejar de todas. A ella consagra extenso análisis, y aunque la ensalza debidamente, no omite, como no podía, el único reparo algo fundado que habían hecho ya algunos espectadores: esto es, el de suponer casada á Virginia, con lo cual, además de hacer de Icilio un duplicado del carácter de Virginio, padre de la joven, resultan de ello varios inconvenientes morales, jurídicos y artísticos.

La obra se representó en el Príncipe el 7 de Diciembre de 1853. Púsola Arjona con gran propiedad escénica. Declamáronla los actores con entusiasmo, sobre todo la Teodora, que al pronunciar aquel verso:

¿Yo vender mi virtud?..... No tiene precio.

hizo levantarse en masa al público [1].

Cual si quisiera Tamayo probar prácticamente lo contrario de lo sostenido en el prólogo de la *Virginia,* ó sea, que la modernización de la tragedia clásica conducía inevitablemente á su aniquilamiento, no volvió á escribir tragedia alguna; pero en cambio se lanzó á un nuevo género dramático, sólo timidamente ensayado antes, y en el que tan frescos laureles había de recojer. En 20 de Abril de 1854, hizo representar y aplaudir

---

1. *Virginia. Tragedia en cinco actos* (verso), *de D. Manuel Tamayo y Baus. Madrid, 1853.* 4.°, XV-64 pp.—Va dedicada á su padre y precedida de dos cartas; la segunda es la respuesta de Cañete. Se estrenó en el teatro del Príncipe el 7 de Diciembre de 1853 y se repitió muchos días consecutivos. El reparto fué el siguiente:

Virginia.—Teodora Lamadrid.	*Virginio.*—Joaquín Arjona.
Camila.—Mercedes Buzón.	*Apio Cláudio.*—José Calvo.
Silvia.—Cristina Osorio,	*Icilio.*—Manuel Osorio.
Octavia.—Juana Ridaura.	*Aulo.*—Victorino Tamayo.

Y otros papeles: José García, Alisedo, Zamora, Maffei, etc.

(Posteriormente en la nueva edición que se está haciendo en esta corte de las *Obras de Tamayo* se ha impreso una refundición de esta primitiva *Virginia*, que si la excede en corrección, parece haber perdido algo en frescura, valentía y colorido.)

en el Príncipe el drama histórico titulado *La Rica hembra*, escrito en compañía de su caro amigo D. Aureliano Fernández-Guerra y Orbe. El asunto de este drama es en gran parte histórico.

Doña Juana de Mendoza llamada la *Ricahembra*, era hija de D. Pero González de Mendoza, abuelo del célebre Marqués de Santillana y de Doña Aldonza de Ayala, hermana del gran Canciller de este apellido. Muy jóven aun, casóla D. Juan I con su mayor privado D. Diego Gómez Manrique; en quien acumuló casi todas las riquezas y honores que en su tiempo había gozado la casa de Lara. La batalla de Aljubarrota fué doblemente fatal para D.ª Juana, que en ella perdió á su padre y á su esposo. Pero esta desgracia, que vino á ser el punto de partida para el encumbramiento de la gran casa de Mendoza, alcanzó en esta última consecuencia y por duplicado á la interesante huérfana y viuda, de suerte que, no solo no vió mermado su patrimonio, sino acrecido más y más por el consecuente afecto del Rey. Una viuda lozana y tan heredada como D.ª Juana, por fuerza había de verse asediada de pretendientes, y se distinguía entre ellos el almirante D. Alfonso Enríquez, nieto bastardo de Alfonso XI de Castilla, como hijo del infeliz Maestre de Santiago D. Fadrique. Resistíase D.ª Juana á encender segunda vez la simbólica antorcha, y aun parece que no trataba bien á los aspirantes á su mano, cuando en cierta ocasión, el Almirante, que al decir de su coetáneo Fernán Pérez de Guzmán, «turbábase mucho á menudo con saña, y era muy arrebatado con ella» [1], dió un soberano bofetón á la desdeñosa viuda. Remedio eficacísimo para lograr lo que agasajos y súplicas no habían conseguido; porque la orgullosa castellana, á trueque de que nadie pudiese decir que le había puesto la mano otro que su marido, allanóse desde luego á la boda. El matrimonio fué enteramente feliz, no obstante este origen, y D.ª Juana madre de doce hijos, nada menos, que todos vivie-

1. *Gen. y Semb.*, cap. VI.

ron y se casaron y tuvieron sucesión, difundiendo la noble sangre de la infanzona por cien aristocráticas familias.

Hacer resaltar el carácter fuerte y la elevación moral, la virtud intransigente y suspicaz de tan varonil mujer fué lo que Tamayo y Guerra se propusieron. Lográronlo ciertamente; pues haciéndola á la vez asequible á las debilidades de la humana pasta, triunfa y se salva en fuerza sólo del culto de la honra. El recurso novelesco de que su corazón sienta inclinarse antes y después de la boda á su gallardo paje Vivaldo, es muy oportuno, y altamente dramática la suprema resolución de condenar á muerte á su amante, platónico por supuesto, cuando éste, fuera ya de tino y persuadido de qus su señora le ama, se atreve á escribirle una carta que adquiere cierta publicidad. La sentencia no se ejecuta, porque D. Alfonso lo impide convencido de la salvaje virtud de su esposa.

Con haber dicho los nombres de los autores de este notable drama, queda expresado también que la parte técnica, por decirlo así, de la obra, es excelente. Interés, desarrollo lógico, buenos versos, buen lenguaje, interesantes episodios, cuentos oportunos; de todo hay. Están además reflejados los distintos temples poéticos de sus autores, que nos indican la parte que cada uno tomó en la composición del drama. Casi todo lo narrativo, lo pintoresco; el papel de Beltrán con sus cuentos agudos y conceptuosos, es de Fernández-Guerra, en quien se acuerda uno de que andaba por aquellos días á vueltas con el gran D. Francisco de Quevedo, cuyo genio poético trasciende á esta obra. En cambio las escenas de pasión, el diálogo vivo en algunos pasajes, casi todas las relaciones de D.ª Juana, lo que dice Vivaldo, parecen suscritas por la pluma impetuosa de Tamayo.

La obra tuvo un éxito franco y se representó muchos días. Interpretáronla magistralmente Teodora Lamadrid y Mercedes Buzón, con Arjona, Calvo, Manuel Osorio, Arjona mayor, Bermonet y otros [1].

---

1. *La Ricahembra. Drama histórico en cuatro actos y en verso de D. Aureliano Fernández-Guerra y Orbe y D. Manuel Tamayo y*

Después de un corto intervalo concedido á la producción de un drama novelesco, titulado *El castillo de Balsain*, escrito en compañía de su amigo D. Luis Fernández-Güerra [1], el astro poético de Tamayo brilla con mayor fulgor en el bellísimo drama histórico *La locura de amor*, estrenado en el teatro del Príncipe el 12 de Enero de 1855.

No es infrecuente que los poetas tengan adivinaciones críticas al juzgar tal ó cual suceso ó personaje; opinión que viene á confirmarse científicamente muchos años después en virtud de los datos y hechos que la erudición va acumulando pacientemente. Pero ¿cómo Tamayo, sin más luz que la lectura de algunas obras comunes, pudo penetrar tan á fondo en el misterioso carácter de aquella desgraciada reina D.ª Juana, de aquella loca que no estaba loca, y pintarlo y retocarlo con tal verdad, con tal claridad, con tales perfiles, que no pareee sino que personalmente la había conocido y tratado?

La última palabra de la crítica histórica formulada por Rodríguez Villa y Menéndez y Pelayo, es que: «La locura de doña Juana fué locura de amor, pasión de celos, como ella misma lo declara en la célebre carta de 3 de Marzo de 1505» [2]. Esto es

---

Baus. Madrid, 1854, 4.°, 98 pp. Va dedicada por los autores á su amigo D. Manuel Cañete y lleva al fin unas notas que autorizan algunos de los principales pasajes de la obra.

1. *El castillo de Balsain. Drama en tres actos* (prosa) *de D. Manuel Tamayo y D. Luis Fernández-Guerra.* Representado en el teatro del Príncipe la noche del 24 de Diciembre de 1854. Madrid, 1855, 4.°, 70 págs. Fué estrenado por la Teodora, los dos Arjonas, Fernando Osorio y otros. El primer acto parece tomado de una comedia del siglo XVII; el joven Justino es un *Mireno* como el del *Vergonzoso en palacio;* el acto segundo es propio de una comedia de figurón, y el 3.° del más puro romanticismo. Con todo el interés se mantiene y es desenlace el inesperado. ¡Cómo que hay una estupenda anagnórisis al reconocer el rey D. Felipe IV un hijo suyo en aquel joven pastor!

2. *Discursos leídos ante la Real Academia de la Historia en la recepción pública* de D. Anonio Rodríguez Villa el día 29 de Octubre de 1893. Madrid, 1893, 4.°, 114 páginas.

lo que más de treinta años antes había creido Tamayo y sobre esta base levantado su edificio dramático. Pero hay más aún; hay las transiciones bruscas, los arrebatos violentos de la Reina, según que su pasión principal la atormenta; hay aquel desprecio á todo lo que no sea su esposo, que á veces le hace dar respuestas á sus amigos propias de un verdadero loco y otras se la ve tratar con gran lucidez los más delicados puntos de política y administración cuando su espíritu se halla en calma. Hay hasta ciertos episodios, como la escena con su rival, que hoy está demostrado han ocurrido realmente, salvo en lugar distinto [1]. Aquella escena XI del admirable acto 3.º, de la que salen el Almirante y el Marqués de Villena sin saber si se trata de una verdadera enagenada ó de una desgraciada víctima de un afecto mal pagado, es casi la misma que la entrevista de Mucientes que nos describe el moderno libro de Rodríguez Villa [2]. En verdad que el poeta es á veces un verdadero vidente.

Ahora, prescindiendo de tan sigularísimo mérito que hace á este drama verdaderamente histórico, ¿necesitaremos añadir que como obra de arte es una maravilla? Allí se ve cómo el mal correspondido afecto conyugal de la Reina va poco á poco exaltándose; cómo sus celos, dando tamaño excesivo á ligeros incidentes, provocan aquellas tempestades calmadas en el acto por las pérfidas palabras de D. Felipe y seguidas también inmediatamente de nuevas y más sospechosas circunstancias que sumerjen el alma de la infeliz en un horrendo laberinto de dudas y confusiones; cómo esta contínua tensión nerviosa llega á producir el desarreglo intelectual de que da idea el sublime pasaje final del acto 3.º, en que ella misma, como el espectador, llegan á pensar si estará verdaderamente loca.

«Sí; loca estáis, desdichada», le dice su marido saliendo de su lado.

«REINA.

¡Loca!... ¡loca!... ¿Si fuera verdad?... ¿Y por qué no?... Los mé-

1. *La Reina Doña Juana la Loca. Estudio histórico por Antonio Rodríguez Villa. Madrid, 1892*, 4.º; pág. 92.

2. Rodríguez Villa. *Ob. cit.*, pág. 171.

dicos lo aseguran; cuantos me rodean lo creen.... Entonces todo sería obra de mi locura y no de la perfidia de un esposo adorado. Eso.... eso debe ser. Felipe me ama; nunca estuve yo en un mesón; yo no he visto carta ninguna; esa mujer no se llama Aldara sino Beatriz; es deuda de D. Juan Manuel, no hija de un rey moro de Granada. ¿Cómo he podido creer tales disparates? Todo, todo efecto de mi delirio. Dímelo tú, Marliano *(dirigiéndose á cada uno de los personajes)*; decídmelo vosotros, señores; vos, capitán; tú, esposo mío: ¿no es cierto que estoy loca? Cierto es: nadie lo dude. ¡Qué felicidad, Dios eterno, qué felicidad! Creí que era desgraciada, y no era eso: ¡era que estaba loca!».

Y no solo la figura principital es un prodigio artístico, sino que todos los demás, D. Felipe, D. Álvaro, Aldara, el Almirante, D. Juan Manuel, Marliano, se expresan y obran como corresponde al lugar que en la acción representan: son todos tipos arrancados de la historia; al menos se ve que el autor la había estudiado mucho para bosquejar con verosimilitud lo característico de sus personalidades [1].

Como descanso de este esfuerzo urdió Tamayo en breve tiempo otras dos obras que se representaron en este mismo año de 1855. Fué la primera un drama en tres actos, titulado *Hija y madre*, de asunto algo inverosímil, pero en el que el interés se sostiene con aumento y en el que juegan varios y contrapuestos afectos del alma [2]. Es cómico y casi burlesco el género de la comedia *Á escape*, representada en el teatro del Príncipe

1. *La Locura de amor. Drama en cinco actos* (prosa) *de D. Manuel Tamayo y Baus. Estrenado á beneficio de la primera actriz Doña Teodora Lamadrid en el teatro del Príncipe á 12 de Enero de 1855. Madrid, 1855*, 4.°, 100 págs. Va dedicado á su mujer Doña Amalia Máiquez. En la segunda edición de 1878 le puso nueva dedicatoria á la misma y en el cuerpo de la obra introdujo algunas y acertadas modificaciones. El reparto fué: *Doña Juana* (Teodora Lamadrid), *Aldara* (María Rodríguez), *Doña Elvira* (Joaquina García), *Rey D. Felipe* (Joaquín Arjona), *Capitán D. Alvaro* (Victorino Tamayo), *Almirante de Castilla* (José Ortiz). etc.

2. *Hija y madre.* Drama en tres actos de D. Manuel Tamayo y Baus. Madrid. 1855, 4.°, 2.ª edición. Madrid, 1878, 4.°

el 14 de Diciembre. Tiene además poco interés, adornándola solo algunas gracias de pormenor. Especie de sainete en tres actos, todos los personajes son ridículos y caricaturescos, según se ve en otros muchos ejemplares de piezas francesas, como lo es ésta, donde todo fin estético está supeditado á la risa que se quiere arrancar al espectador [1].

En *La locura de amor* había Tamayo estudiado la pasión de los celos, no en lo que tiene de común y genérica, sino en cuanto daba relieve y fuerza dramática á la figura de la reina Doña Juana. No los juzgaba bien ni mal; sino que aceptaba un hecho histórico productor de belleza poética, y que lo mismo que á la manía celosa podía haberse referido á cualquiera otro movimiento del ánimo. Pero nada más lejos del suyo, puro y recto, que glorificar tan bellaca pasión, objeto de contínuas diatribas de moralistas y poetas, de tal suerte que, por ejemplo, en nuestro opulento teatro del siglo XVII, casi no hay una sola comedia en que no se maldiga y abomine esta tan imaginaria como epidémica enfermedad del alma.

Á combatirla, pues, y entrando en un nuevo género dramático, el definitivo en la evolución de su pensamiento artístico, esto es, aquel en que al fin de la obra se obtiene una enseñanza moral formulada sin acritud ni pedantería, con toda la sencillez y descùido de quien solo por casualidad tropezare con ella, compuso Tamayo *La bola de nieve*, drama de costumbres modernas, estrenado en el beneficio de Joaquín Arjona, el 16 de Mayo de 1856. La bola de nieve va formándose en el corazón de los dos hermanos Clara y Luis, nobles y buenos ambos, pero de una suspicacia inconcebible acerca del afecto de sus respectivos amantes, Fernando y María, la desconfianza de los primeros, alimentada como cáncer por las circunstancias más sencillas y los más inocentes hechos en que inter-

1. *A escape. Comedia en tres actos* (prosa), *arreglada del francés por Manuel Tamayo y Baus. Estrenada en el Teatro del Príncipe el 24 de Diciembre de 1855. Madrid, 1855*, 4.º—Lleva una lámina grabada en madera representando la escena 15 del acto segundo. Carece de reparto.

vienen los segundos, como forzosamente tenía que ocurrir viviendo todos en la misma casa, llega á convertirse en pesadilla de los unos y en insoportable fiscalización para los otros. María y Fernando no pueden hablarse ni callar, ni reunirse, ni permanecer serios sin que Luis y Clara den suelta á sus ruines é injustos celos. La bola crece, crece y aplasta á los que la habían formado. Logran hacerse aborrecibles á las víctimas, y que éstas después de juntarse para defenderse de tiranía tan odiosa, asustadas del abismo en que iban á caer casándose con sus implacables verdugos, lo hagan entre sí muy á gusto del público que aplaude el castigo de los celosos.

Á algunos críticos ha sorprendido, y con razón, como Tamayo en el estrecho marco de tres actos y algunas escenas, pudo conducir, razonar y hacer inevitable cambio tan radical en los sentimientos de sus personajes. No es, con efecto, facilmente explicable, pero el milagro se ha hecho: ¿Quién sabe? Aquella graduación tan calculada y tan natural en los afectos y en las palabras que los expresan; aquellas fórmulas breves; categóricas y exactas de los estados del alma; la importancia cada vez mayor de los sucesos; todo tan sabiamente ordenado y con tan simulado artificio, quizá no basten para comprender cómo Tamayo en tan poco espacio pudo lograr lo que en otro autor exigiría un tomo entero de nutrida prosa, y haya de suponer que algunos poetas hasta poseen el don de alterar las leyes del desarrollo lógico de los hechos, retardándolos ó precipitándolos á voluntad sin que el éxito padezca.

La obra fué representada, como era de esperar, en quienes llevaban entonces la primacía de la declamación española. ¡Qué nombres! Teodora Lamadrid, María Rodríguez, Joaquín Arjona, Julián Romea, Victorino Tamayo, Fernando Osorio. Dígase si alguna vez se han vuelto á ver juntos actores de tal importancia [1].

---

1. *La bola de nieve. Drama en tres acto* (verso) *de Manuel Tamayo y Baus. Estrenado á beneficio del primer actor D. Joaquín Arjona en el Teatro del Príncipe de Madrid. á 16 de Mayo de 1856. Ma-*

Ahora sigue un período no largo, pero para nosotros obscuro, en la vida de Tamayo. La rapidez con que hemos tenido que escribir esta necrología, nos ha impedido consultar muchas fuentes é interrogar á varios amigos [1] del insigne poeta sobre las causas de la esterilidad poética del ingenio de Tamayo durante seis años; pues aun cuando parece cierto que publicó é hizo representar algunas obras con nombre supuesto, todas ellas son arreglos del francés hechos según las necesidades del empresario [2].

---

drid, 1856, 4.°, 104 pp. Va dedicado por D. Manuel á sus dos hermanos D. Andrés y D.ª Josefa.

1. Algunas de las noticias concretas que van estampadas las debemos á la bondad del Excmo. Sr. D. Mariano Catalina, fraternal amigo y testamentario de Tamayo. El ó el ilustre hombre público y de letras que como Ministro tuvo la gloria de nombrar á D. Manuel Jefe del Cuerpo de A. Bibliotecarios y Anticuarios, y que además de favorecedor fué admirador y entrañable amigo del poeta, tienen la obligación de dar al público un *Tamayo íntimo*, que será no menos instructivo que curioso.

2. Son las impresas con nombre de José María García, cómico mediano de la compañía de Arjona. Conozco las siguientes; pero acaso hayá alguna otra:

El Vizconde de Letorieres. Zarzuela en tres actos (prosa) *arreglada del francés por D. José María García. Música de D. Manuel Fernández Caballero*, Madrid, 1858, 4.°. 67 págs.—La licencia para la representación es de 18 de Junio.

La lápida mortuoria, drama en tres actos y en prosa: última producción del célebre Alejandro Dumas, arreglado del francés por don José María García. Representada con notable aplauso en el teatro de Lope de Vega el 5 de Noviembre de 1859. Madrid, 1859, 4.°, 39 páginas.

Las manos blandas. Comedia en tres actos (prosa), *arreglada del francés por D. José María García. Estrenada con gran aplauso en el Teatro de Lope de Vega en la noche del 27 de Enero de 1860, á beneficio de dicho señor.* Madrid, 1860, 4.°, 80 págs.

Esta es la que me parece mejor de todas las obras que llevan el nombre de García. Aunque tomada del francés, el asunto está españolizado; la escena pasa en Barcelona, y algunos caracteres,

Pero si no dramáticas, tareas de otra índole empezaron desde entonces á mantener viva la actividad de su espíritu. Á mediados de Enero de 1858 falleció el docto sacerdote D. Juan González Cabo-Reluz, académico de la Real Española, y, sin oposición, fué Tamayo designado para ocupar una silla en

---

como el del comerciante de Reus, D. Bruno, están muy bien delineados.

La aldea de San Lorenzo. Melodrama en tres actos (prosa) *y un prólogo, arreglado del francés por D. José María García, con acompañamiento de música por D. Juan Mollberg. Estrenado con gran aplauso en el Teatro de Variedades de Madrid la noche del 21 de Diciembre de 1860.*—Entre los conocidos de Tamayo corría como cierto que entre él y su amigo D. Luis Fernández-Guerra habían hecho en tres noches la traducción de éste célebre melodrama que casi tuvo tanto éxito entre nosotros como en París mismo, donde lo estrenó Federico Lemaitre. Aquí lo hizo Arjona.

Una cueva de ladrones. Juguete cómico en un acto (prosa), *arreglado del francés por D. José María García. Madrid. 1862*, 4.°.

El sueño del malvado. Melodrama en tres actos (prosa), *imitado del francés por D. José María García. Representóse por primera vez en el Teatro del Circo el 27 de Noviembre de 1863. Madrid*, segunda edición, 1883, 4.°—Es de los más inverosímiles y absurdos de su clase. Al final hay una escena de espectros, semejante á la de la zarzuela *La Tempestad;* gran triunfo mímico de Arjona.

De estas obras, según me advierte el Sr. Catalina, sólo la cuarta y la última pertenecen á Tamayo, ó al menos, él no tenía por suyas las demás. En cambio hay que adicionar su catálogo con las dos siguientes, cuya nota debo al Sr. Catalina.

Historia de una carta. Comedia en tres actos, arreglada del francés por D. Eduardo Rosales. Madrid, 1860, 4.°, 66 págs. Una nota final dice que esta comedia se estrenó en el teatro de Variedades de Madrid el 18 de Octubre de 1860. Está en prosa.

Un banquero. Comedia en cinco actos y en prosa, escrita en francés por Octavio Feuillet con el título de Montjoye, y arreglada á la escena española por D. Juan del Peral. Estrenada en el teatro del Circo en Abril de 1864. Segunda edición. Madrid, 1891, 90 páginas. Hicieron los principales papeles la Teodora, la Hijosa, Arjona, Benetti, Manuel Ossorio, etc.

aquel Cuerpo en que ya figuraban sus grades amigos don Aureliano Fernández-Guerra y D. Manuel Cañete.

Tomó posesión en 12 de Junio del mismo año, leyendo un discurso que señala una nueva conquista de su entendimiento y una perfección más en su estética dramática. Trató *De la verdad como fuente de belleza en la literatura dramática.* Esto que hoy nos parece tema verdaderamente vulgar, no lo era tanto en aquella época, en que, por una parte, las imitaciones llamada clásicas, con su patrón establecido y su convencionalismo afectivo, habían relegado á la verdad á tan secundario lugar que en vano se la buscaba en la mayoría de los casos en las obras poéticas, singularmente en las de teatro.

Pero la palabra *verdad* no tiene para Tamayo el sentido naturalista moderno. No toda la verdad es artística. «Ni todo lo que es verdad en el mundo cabe en el teatro. La ficción escénica dejará de ser bella y pecará además de falsa cuando representa lo raro y no lo natural, la excepción y no la regla; en lugar de caracteres, caricaturas; monstruos en lugar de hombres apasionados; cuando pinta con minuciosa exactitud, antes que los del alma, los movimientos de la carne ahogando, por decirlo así, el espíritu en la materia: cuando lejos de reproducir solamente lo más acendrado, esencial y poético de la naturaleza, toma da ella lo grosero, insustancial y prosáico».

Esto sí que parece escrito en nuestros días y no hace cuarenta años, en sentido profético.

Y no es que Tamayo quiera prescindir de una parte de la humana naturaleza, haciendo que el arte viva exclusivamente á expensas de la otra. «Por cierto, señores, que el personaje dramático no será bello sino cuando, como el hombre, esté compuesto de cuerpo y de alma, y alternativamente vuele hacia lo alto y se incline hacia la tierra. Aquellas figuras que aspiren á ser puro espíritu, puro heroismo, pura bondad, no serán espirituales, ni heróicas, ni buenas: con ínfulas de sobrenaturales valdrán mil veces menos que la naturaleza; sorprenderán acaso, no conmoverán nunca. Y no sólo no es dado al arte despojar al ser humano de sus flaquezas y miserias sin rebajarlo y empobrecerlo, pero tampoco suprimir el espectáculo

de la vida sin menoscabar su grandeza, los vicios y los crímenes, para no representar más que acciones magnánimas y virtudes».

Claro que en esta estética, ámplia y generosa como es, no cabe la glorificación del mal bajo ningún aspecto. «Lo que importa en la literatura dramática es, ante todo, proscribir de su dominio cualquier linaje de impureza, capaz de manchar el alma de los espectadores; y empleando el mal únicamente como medio, y el bien siempre como fin, dar á cada cual su verdadero colorido con arreglo á los fallos de la conciencia y á las eternas leyes de la Suma Justicia. Santificar el honor que asesina, la liviandad que por todo atropella; representar como odiosas cadenas los dulces lazos de la familia; condenar á la sociedad por faltas del individuo; dar al suicida la palma de los mártires; proclamar derecho la rebeldía; someter el albedrío á la pasión; hacer camino del arrepentimiento el mismo de la culpa; negar la virtud, negar á Dios, consecuencias son de adulterar con el empleo de lo falso en la literatura dramática ideas y sentimientos, crímen fecundo en daños infinitamente mayores que el de adulterar hechos en la historia. Con la verdad por guía no le acontecerá al arte confundir el mal con el bien; y si en tales ó cuales épocas á los ojos del vulgo suelen adquirir ciertos vicios y mentiras apariencias de virtudes y verdades, él, despojándolos del pérfido disfraz, los mostrará desenmascarados y al desnudo» [1].

Veamos ahora la aplicación de estas doctrinas en el segundo y más glorioso periodo de la vida de Tamayo como autor dramático.

La representación hecha en el teatro de Lope de Vega la no-

---

1. *Discurso* de recepción en la R. Academia Española leído por D. Manuel Tamayo en 12 de Junio de 1858. Págs. 255-290 del tomo 2.º de los *Discursos* publicados por la misma Academia. Madrid, 1860.—Dióle á Tamayo la bienvenida su cariñoso amigo don Aureliano Fernández-Guerra en otro breve discurso en que ensalza debidamente la personalidad literaria del nuevo compañero y refuerza las doctrinas por él expuestas.

che del 25 de Octubre de 1862 de la comedia titulada *Lo positivo*, constituyó uno de los éxitos más memorables de la historia escénica de España. Días y días vinieron los periódicos deshaciéndose en elogios de la obra y recomendando al público no perdiese ocasión de ver tan hermosa comedia. A este incentivo agregábase el de que el autor no había querido revelar su nombre, sustituyéndolo con un seudónimo, el de *D. Joaquín Estébanez*, que nada decía. Buscábanse padres de entre los de mayor fama á la nueva producción: unos públicamente en los periódicos y otros ante numerosos amigos declinaban el honor de haber compuesto tal prodigio y nadie más que unos pocos sabían quién era su verdadero autor. Hasta se echó á broma su tenacidad en conservar el secreto, y muchos días después del estreno decía un revistero: «*Lo positivo* sigue atrayendo concurrencia á Lope de Vega. Por lo demás, su autor debe estar creyendo que ha cometido algún delito al darla á luz, pues que sigue hasta ahora rodeado del más profundo misterio». Y algunos días más tarde, añadía: «*Lo positivo* sigue dando positivos resultados á la empresa» [1]. Pero el nombre del autor permaneció tan secreto, que los mismos revisteros lo ignoraban aún al año siguiente cuando se estrenó una nueva obra de Tamayo.

Pasemos á la obra. Firme el poeta en su idea de buscar á su alrededor vicios que combatir, no tardó en advertir uno muy nuevo; al menos en ciertas manifestaciones. Era el de la codicia, pero en la forma menos simpática y disculpable: la codicia encerrada en un pecho femenino: absurdo pecado de las sociedades modernas.

Recordó haber leído algo parecido en una insignificante comedia francesa; pero procedió en el desarrollo de su obra exactamente lo mismo que si nada hubiera leído. No obstante esto, su nimia escrupulosidad literaria le obligó á estampar esta advertencia al frente de su obra:

«Esta comedia es una imitación de la que escribió en francés

1. *Museo universal* del 9 y 16 de Noviembre de 1862.

León Laya con el título de *Le duc Job*, y la cual se estrenó en París el 4 de Noviembre de 1859. *El duque Job* tiene once personas, cuatro actos y cincuenta escenas [1]. En *Lo positivo* está reducido á cuatro el número de personas, el de actos á tres y el de escenas á venticuatro. Casi todo el diálogo puede pasar por original en esta última composición dramática: nueva es también la mayor parte de sus escenas: el desarrollo de la acción y de los caracteres difiere no poco en ambas producciones: la significación del pensamiento moral que entraña el asunto aparece tal vez más concreta, más clara y viva en la obra española que en la francesa».

Cuatro solas personas; una mujer y tres hombres; y con ellos se mantiene el interés durante tres actos; y el interés aumenta y parece, al llegar al fin, que siente uno ver concluirse la obra; dejar de oir las excelentes, ingeniosas, razonadísimas cosas que se dicen aquellos personajes. En cuanto á los caracteres no son extranjeros, sino españoles: Cecilia, como dice Fernández Flórez, es madrileña de pura raza. Rafael, noble de buena cepa, no desprecia ni conoce siquiera el valor moderno del dinero, lo estima como lo estimaron sus abuelos, como lo estima su tío el Marqués, que es el mismo Rafael, con más años; más experiencia, más filosofía, y que se empeña en hacer feliz á su sobrina aun contra la voluntad de ella misma.

El carácter de Cecilia es una preciosidad artística. ¡Cómo se ve; bajo aquella costra egoista que han ido formando las palabras de su padre y algunos malos ejemplos, aletear un corazón sano y puro; desprenderse un perfume de candor y de virtud y agitarse un espíritu recto y claro! A medida que su ceguera va disipándose al choque de algunas enérgicas observaciones del Marqués, de algunos sucesos que no responden á las premisas establecidas, y sobre todo, al despertarse sus buenos sentimientos y romper, como la flor el broche, la fría corteza con que habían querido esconder tantos tesoros morales, va transformándose la joven de mala en buena, en mejor, y aquélla

1. *El duque Job*, fué traducido algún tiempo después por un don Francisco Nacente y publicado en Barcelona (s. a.) en folio, en una colección extensa de obras dramáticas (pp. 1045 á 1108.)

que no podía casarse sino con quien aportara un millón como ella tenía, concluye por pedir de rodillas á su padre que la desherede, que le quite el millón para de este modo presentarse más digna ante su esposo futuro.

De defectos es inútil hablar: *Lo positivo* no los tiene [1].

¿Por qué Tamayo en esta obra y en las sucesivas desde entonces se negó á darles su nombre? Mucho se ha escrito para explicar lo que algunos han calificado de una extravagancia de Tamayo y que efectivamente no parece muy defendible.

No fué el desprecio, la indiferencia que le producían sus éxitos teatrales, porque él mismo nos habla de «la horrible duda que emponzoña el corazón del poeta y es uno de los más amargos tormentos de la vida hasta que al fin queda resuelta en la azarosa noche de una primera representación; noche en que el triunfo es para él una sensación dolorosísima, porque rendido el ánimo, no se encuentra con fuerzas para soportarla» [2].

Tampoco puede ser el extremo contrario, según lo revelan estas palabras, porque, pasado el momento y cuando el éxito es tan completo y el aplauso unánime, no había que recelar.

A mi ver el hecho consistió sencillamente para Tamayo en su condición de académico. Tan alto y respetable le parecía el cargo, que no quiso exponerlo al demérito que pudiera sobrevenirle de verse maltratado del público en una de las equivocaciones tan frecuentes aun en los mejores autores dramáticos. ¿Tuvo razón en llevar tan adelante este respeto á los prestigios de la Academia? No nos atreveríamos á sostenerlo.

Lances de honor, drama estrenado en el teatro del Circo el

---

1. *Lo positivo. Comedia en tres actos* (prosa), *tomada del francés por D. Joaquín Estébanez. Estrenada en Madrid en el Teatro de Lope de Vega, á 25 de Octubre de 1862*. Va precedida de la advertencia de que hablamos arriba. El reparto fué el siguiente: *Cecilia*, Teodora Lamadrid. *El Marqués*, Joaquín Arjona. *Rafael*, Juan López Benetti. *Don Pablo*, Enrique Arjona.

2. Prólogo de la *Virginia*.

1.º de Septiembre de 1863, es el alegato más brillante y elocuente que conocemos contra el duelo. En una acción cada vez más cerrada é interesante se van presentando todos los aspectos, razones en pro y en contra de esta bárbara costumbre y consecuencias siempre malas y muchas veces irreparables que produce.

Yo no diré, como algún crítico, que el duelo sea un mal asunto para llevado al teatro y menos en contra: prueba de lo contrario es el mismo drama de Tamayo, inmejorable en los dos primeros actos y la mayor parte del tercero; defectuoso sólo por dar demasiada extensión á la enseñanza moral que de la obra se desprende ó expresarla con claridad innecesaria y excesiva.

El defecto consiste sólo en haberse el autor olvidado de estas palabras que había consignado en su discurso académico: «Sin carácter de parábola, sin demostrar silogísticamente un principio moral, es dado al arte ejercer saludable y poderoso influjo, despertando afectos nobles y generosos, puras y elevadas aspiraciones. Y yerra por extremo cuando fía á la lección teórica lo que debiera al ejemplo vivo; cuando se dirige á la razón para convencer y no al corazón para hacer sentir; cuando olvida que no le toca moralizar doctrinando, sino conmoviendo». Muera, pues, el duelista reconciliado con el cielo y con sus enemigos; pero sus padres no deben pronunciar palabra alguna y menos las que el autor pone en sus labios. El dolor ajeno es muy poco ejemplar, y á la legua se ve que, pasado aquel trágico momento, Villena quizá siga tan pendenciero y malvado como antes, y su hijo, el petulantísimo Paulino, alegue el hecho para decir como D. Dámaso: «Yo tengo hechas mis pruebas».

Fuera de este pequeño defecto que es hasta subsanable sin que la acción ni el interés sufran perjuicio, ¡cuántas cosas admirables hay en esta obra! ¡Qué caracteres tan enérgica y tan sóbriamente bosquejados! ¡Qué diálogo! ¡Qué lenguaje! ¡Qué figura la de aquella muchacha del acto tercero, que parece escapada de una obra de Shakespeare, surgiendo como una aparición para referir el duelo mezclándolo con el recuerdo de

otro menos noble, pero no menos desastroso: «Así cayó mi padre hace un año, tal día como hoy; sólo que no fué de un tiro... de un navajazo fué... ¡Y mi madre murió loca de pena en el hospital! ¡Y yo me quedé solita en el mundo!» Refiere atropelladamente el duelo de Miguel y Paulino, y luego interrumpiéndose al ver acercarse gente con el herido, exclama: «¡Traen al muerto como llevaron á casa á mi padre! No quiero verle. En el nombre del Padre y del Hijo y del Espíritu Santo. Amen. En el nombre del Padre y del Hijo... *(Sale corriendo por el foro, santiguándose y volviendo atrás la cabeza con espanto)*».

Dígase si quien sabe, aun contra el duelo, imaginar escenas de la fuerza trágica de ésta que aterrorizaba á los espectadores. al decir de algunos testigos, podía acometer con soberanía toda clase de asuntos [1].

En el proverbio tomado del francés *Del dicho al hecho...* se ve clara la intención moralizadora que siempre guiaba la pluma de Tamayo. Aunque desde el principio se adivina el desenlace, y el asunto es de poca novedad, contémplase con creciente interés el desarrollo del carácter de aquel malvado Leandro, que cuando era pobre no sabía más que satirizar á los ricos por el mal uso que hacen de sus bienes. Llega á rico, y lo primero que hace es oprimir á los que están bajo su dependencia, despreciar á los que le habían alimentado en su indigencia, faltar al compromiso de casarse con la honrada joven con quien había vivido largo tiempo; y, en fin, se convierte en un rico de la peor de las especies conocidas [2].

---

1. *Lances de honor, drama en tres actos* (prosa) *de D. Joaquín Estébanez. Estrenado en el teatro del Circo á 1.º de Septiembre de 1863*. 2.ª edición. Madrid, 1881, 4.º, 86 pp.—El reparto fué: *Don Fabián García*, Joaquín Arjona; *doña Candelaria*, Teodora Lamadrid; *Miguel*, Manuel Osorio; *D. Pedro de Villena*, Juan López Benetti; *Paulino*, Ramón Mariscal. Otros papeles de menor importancia los hicieron Josefa Hijosa *(La Muchacha)*, Jurado, Castillo, Díez, etc.

2. *Del dicho al hecho. Proverbio en tres actos* (prosa), *tomado del*

De muy distinto género es otro proverbio titulado *Más vale maña que fuerza*, estrenado en el teatro de la Zarzuela el 26 de Noviembre de 1866. También está tomado del francés, pero conserva toda la gracia española en el corte del diálogo, en el manejo del idioma y en el candor y modestia de la dama principal. Bien graduado el efecto y primorosamente trabajadas las escenas en que interviene la colérica Juana [1].

Llegamos á *Un drama nuevo*; la perla de las obras de Tamayo y una de las más sobresalientes del teatro de todas épocas y países. La crítica la ha analizado y glorificado de mil formas; el público la ha visto con frecuencia en los teatros; paseó triunfalmente por los principales escenarios de Europa y América; sólo encomios y alabanzas produce el enunciado de su título. ¿Tendremos, pues, necesidad de hacer nuevo análisis de su argumento, tan sencillo e interesante á la par; de especificar las mil bellezas de pormenor que encierran su dicción pura, su estilo elegante, su diálogo natural y vivo; sus frases felices; sus altos pensamientos; su moralidad deducida sin artificio y tan dulce y consoladora, formulada á la conclusión por aquel Shakespeare tan noble y simpático? Intentarlo y realizarlo daría á este artículo proporciones mayores de las que se nos han señalado [2]. Sólo trasladaremos el resumen crítico

---

francés por D. Fulano de tal. Estrenado en el teatro del Circo de Madrid á 24 de Diciembre de 1863. Madrid, 1863, 4.º, 67 pp.—La comedia francesa que sirvió de original para ésta, fué tomada de una novela titulada *L'Heritage*, por MM. E. Auguier y Julio Sandeau y con el título de *La pierre de touche*, estrenada en París el 23 de Diciembre de 1853 con éxito poco satisfactorio.

2. *Más vale maña que fuerza. Proverbio en un acto* (prosa), *imitado del francés por D. Joaquín Estébanez. Estrenado en el Teatro de la Zarzuela de Madrid el día 24 de Noviembre de 1866. 4.ª edición.* Madrid, 1884, 4.º, 33 pp.—La comedia francesa, de que fué imitado se titula: *La diplomatie du ménage*, y se estrenó en Páris en el Teatro francés el 6 de Enero de 1852.

1. *Un drama nuevo. Drama en tres actos* (prosa), *de D. Joaquín Estébanez. Estrenado en el teatro de la Zarzuela de Madrid á 4 de Mayo de 1867.* Madrid, 1867, 4.º.—Se han hecho muchas ediciones

que acerca de esta obra hizo un autor que gozó fama de severo, y que con respecto á Tamayo ni con mucho puede tachárselo de amistad ni compadrazgo.

«Tamayo agigantado hasta el punto de producir un asombro como *Un drama nuevo*, producción en que todo es admirable (incluso el lenguaje sentencioso), en la que palpita una inspiración gigante; en la que las pasiones humanas vibran al unísono con las que Shakespeare pintara en sus obras inmortales, y la fuerza dramática, el efecto escénico, el terror trágico y la atrevida originalidad de las situaciones llegan á un punto altísimo de perfección; producción que hace palpitar todas las fibras del corazón humano, y que lo mismo arranca lágrimas de ternura y de piedad que gritos de terror y espanto; producción, en suma, que basta, no ya para glorificar á un hombre, sino para enorgullecer á un pueblo» [1].

Al lado de *Un drama nuevo* palidecen y se eclipsan las dos únicas obras dramáticas que después compuso Tamayo; un nuevo arreglo en parte del francés y una apasionada sátira social. Al escribir Tamayo su drama en tres actos *No hay mal que por bien no venga*, solo en alguna circustancia no muy esencial tuvo presente la piececita francesa en un acto *Le feu au convent:* la casi totalidad de la obra le pertenece. Aquí el fin moral del drama no se infiltra dulcemente como en los demás; hay ya algo de amargo y duro en la censura y se ve asomar la sátira. Por eso el asunto aparece tocado de inverosimilitud falso en parte el carácter de Julián, extremado el de Enrique y demasiado lacrimoso el lenguaje. Pero en cambio, ¡qué interés tan creciente en toda la obra; qué carácter de grandeza y fuerza adquieren algunos sucesos que en otras manos no

---

y traducciones. El reparto fué éste: *Yórick*, Victorino Tamayo y Baus; *Alicia*, Teodora Lamadrid; *Edmundo*, Ricardo Morales: *Walton*, Francisco Oltra; *Shakespeare*, Juan Casañer; *El autor*, Emilio Mario; *El traspunte*, José Alisedo.

Lleva esta dedicatoria de Tamayo á su hermano: «Al Sr. D. Victorino Tamayo y Baus, por quien el público de Madrid es amigo de Yórick, *Joaquín Estébanez*».

1. D. Manuel de la Revilla: *Bocetos literarios. D. Manuel Tamayo y Baus.* (*Revista contemporánea:* tomo x (1877) pp. 500-505).

darían resultado; qué episodios, como el de la muerte del niño, tan oportunos, tan bellos y tan enlazados con la acción principal! ¡Qué tipo el de Luisa, el de aquella angelical criatura que sólo alegrías y dicha cree hallar en casa de su padre y donde sus ojos no ven más que horrores y desdichas! La creación y desarrollo del personaje de Luisa vale casi tanto como un drama. Bien es verdad que Tamayo fué siempre altísimo maestro en concebir tipos dramáticos femeninos y en hacerlos vivir y moverse y obrar con arreglo á aquella primitiva esencia poética de que los había dotado [1].

La tendencia satírica, la intención agresiva, resaltan con mayor claridad en la última obra de Tamayo titulada *Los hombres de bien*, estrenada en Madrid en el teatro de Lope de Rueda, llamado poco antes Circo de Paul, en 16 de Diciembre de 1870. El temple catoniano de Tamayo estaba profundamente alterado y exaltado con lo que diariamente presenciaban sus ojos. La fuerza expansiva que en los años de 1869 y 70 adquirió la sociedad española, arrojó á la superficie al lado de muchas ideas generosas y redentoras al parecer, muchos vicios, mucha desvergüenza y muchos personajes que antes habían estado ocultos y ocultos debieran haber permanecido. De la noche á la mañana viéronse surgir y colocarse en primera fila hombres salidos quizá de la casa de juego, de la cárcel, de cualquiera parte, y elevados á empleos bien dotados, ó que ellos les hacían serlo, deslumbrar á las gentes con su lujo, sus escándalos y su impunidad; pues en general se les consideraba *listos*, *traviesos*, etc.; tenían sólidos apoyos y el público llegó á acostumbrarse á sus felonías de bandidos de frac y guantes blancos.

---

1. *No hay mal que por bien no venga. Comedia en tres actos* (prosa), *de D. Joaquín Estébanez; 1868*, 4.º. (En este año se hicieron tres ediciones. Estrenada en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, á 23 de Diciembre de 1868. Va dedicada á D. Aureliano Fernández-Guerra y lleva una advertencia explicando lo que tomó de la obra francesa. Hicieron los principales papeles Teodora Lamadrid, Victorino Tamayo y Emilio Mario.

Así es que Tamayo no necesitó desojarse mucho para encontrar á su Quiroga; pero no era este personaje lo que sublevaba su conciencia pura y honrada, sino la tolerancia, la indiferencia de la masa neutra de la sociedad, de los llamados *hombres de bien*, que tales cosas toleraban. Contra estos sujetos es contra quienes descarga todo el peso de su indignación, y elige á uno de ellos para recibir el tremendo castigo en la persona de su hija única que le roba y deshonra el malvado Quiroga. La sátirada alcanzaba á mucha gente; quizá recargó algunos matices; quizá supuso factores de aquel producto algo que no lo fuese claramente; quizá extremó las condiciones de debilidad y vileza de los *hombres de bien* en algunas escenas, ello es que la representación de la obra levantó una verdadera tempestad en una parte del público y la crítica del día tampoco le fué favorable. Algún revistero llega á decir que el drama estaba escrito con afectación, que el acto segundo es inconveniente, sin moral y destituído de verosimilitud, y que, en fin, la obra era mala artísticamente considerada. Pero no hay que olvidar que se trata de crítica periodística de 1870 [1].

Tales son las obras que constituyen el caudal dramático de Tamayo y forman su expléndida corona de gloria con que en adelante le contemplará la posteridad; pues las obras de Tamayo no son de las que *pasan* más ó menos pronto; las obras Tamayo no mueren: son eternas como lo son los grandes y puros afectos del alma que santifican; como las fuertes pasiones humanas que en ellas luchan y vencen ó sucumben; como los tesoros de poesía que encierran, cosas todas que, mientras el hombre no cambie de naturaleza, despertarán siempre en él la noble emoción estética.

---

1. *Los hombres de bien. Drama en tres actos* (prosa) *de D. Joaquín Estébanez*. Madrid, 1870, 4.º, 78 pp.

Lleva al frente una autorización del autor á D. Joaquín Arjona, para estrenarla en el teatro Tacón de la Habana, á donde se iba Arjona con la Teodora Lamadrid. La obra aún no se había representado en Madrid.

La Revolución de Septiembre de 1868, que empezó dando palos de ciego, privó á Tamayo de su modesto empleo en la Biblioteca de San Isidro, como dejó cesante á D. Aureliano Fernández-Guerra, como sustituyó en la Dirección del Museo Arqueológico Nacional al ilustre Amador de los Rios con Ruiz Aguilera, poeta de inspiración popular, pero ignorantísimo en aquellas materiales especiales.

Tamayo se refugió en su concha; es decir, en la Academia Española, á la que era asíduo concurrente, dedicándose en cuerpo y alma al estudio y comprobación de papeletas filológicas. En 5 de Febrero de 1874 fué elegido secretario interino de la Academia por defunción del que lo era, D. Antonio María Segovia, y en 3 de Diciembre del mismo confirmado en el cargo con carácter de perpetuidad. Este puesto le daba habitación en la casa de la Academia, y desde entonces residió en la calle de Valverde, hasta que hace pocos años la Academia trasladó su domicilio al actual elegante palacio, suyo propio, construído en la calle de Felipe IV.

Lo mismo Tamayo que su grande amigo D. Aureliano Fernández-Guerra, también con vivienda en la Academia por ser su bibliotecarío perpétuo, hubieron de sentir el trasladarse á su nueva y lujosa habitación; tan acostumbrados estaban á su modesta casa de la calle de Valverde. Ambos la disfrutaron poco tiempo.

La obra principal de Tamayo en la Academia son las actas de sesiones, escritas con aquel primor y estilo elegante y aun á veces con cierta fina ironía ó cierto cómico de buen gusto que hacen se conviertan en esencialmente literarios tan vulgares documentos. Algunos relativos á Juntas solemnes que hemos visto impresos hacen desear que se publiquen todos los que tengan alguna de las circunstancias apuntadas.

A su cargo estuvo, creemos, en los últimos años la redacción del *Epítome* y *Compendio* de la Gramática y del *Prontuario de Ortografía*. Puede decirse que Tamayo era el último de los que en cuerpo y alma se habían consagrado á la Academia á la que consideraba como su propia persona; así es que los ataques que en estos últimos años sufrió este Cuerpo

no fué de lo que menos contribuyó á agriar su carácter, siempre tan dulce.

El año de 1884 fué para Tamayo el del desagravio que le hacía la patria. Un ministro joven, ilustrado y, por tanto, buscador del verdadero mérito donde quiera que se ocultase; el mismo que reparaba otra gran injusticia nombrando Director general de Instrucción pública á D. Aureliano Fernández-Guerra, publicó un Decreto á cuyo frente como preámbulo ó exposición se estampaban estas hermosas palabras:

«Todos los Gobiernos, sin preocupaciones políticas de ninguna especie han respetado la antigua costumbre de poner al frente de la primer Biblioteca de la Nación á una persona de relevantes títulos literarios y de mérito universalmenta reconocido. El Reglamento de 25 de Marzo de 1881, dispuso que el Jefe del Cuerpo obtuviora su plaza casi por ascenso rigoroso entre los individuos de que consta, destruyéndose así aquella costumbre de aventajar á escritores famosos de la Nación y privando al Gobierno de la gloria de recompensar el mérito verdadero, sacándole de su retiro y utilizándole en bien y honra de la patria. Respetando, pues, en esta parte las razones que inspiraron aquel decreto, urge conservar la libertad para nombrar Jefe del Cuerpo á persona de altísima reputación literaria é indubitables méritos, sin distinción alguna de opiniones ni partidos.»

A este brillante alarde de amor á las ciencias y á las letras, propio de quien es á la vez su insigne cultivador, seguía este decreto:

«En atención á las relevantes circunstancias que concurren en D. Manuel Tamayo y Baus, secretario perpétuo de la Real Academia Española, vengo en nombrarle Director de la Biblioteca Nacional y Jefe superior del Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios. Dado en San Ildefonso á 12 de Octubre de 1884.—Alfonso.—El ministro de Fomento, Alejandro Pidal y Mon» [1].

---

1. *Gaceta* del 15 de Octubre. Con la credencial acompañó el Ministro una carta particular á Tamayo, muy discreta, y que tuvo cierta celebridad en aquellos días por haberla publicado algunos periódicos. En ella desvanecía el Sr. Pidal ciertos escrúpulos de

Tamayo no era un bibliógrafo ni un erudito de profesión; pero era hombre de mucha cultura y de mucho talento y en breve se puso á la altura del cargo para que le había nombrado. Es el Director que ha dejado hechas mayor número de reformas y más importantes: aquél cuyo paso por la Biblioteca ha sido hasta hoy el más trascendental.

Dejaré á un lado su afán contínuo porque el Índice fuese cada vez más perfecto y de fácil manejo, tarea en la que personalmente empleaba él mismo algunas horas diarias. Y digo que debemos dejar esto aparte, porque no creo que sea un gran mérito en un jefe este trabajo de pormenor: un Director puede ganar honradamente su sueldo sin descender él mismo á escribir papeletas.

Pero sí consideramos como un gran triunfo suyo, la prontitud, el acierto, la felicidad, en suma, con que durante su mando se hizo la traslación de la Biblioteca Nacional, del antiguo y detestable edificio al suntuoso, aunque no muy acondicionado, moderno. Claro es que esta gloria tiene que ser muy repartida entre los que ayudaron á Tamayo en tan dificil empresa, como son varios de los que hoy prestan servicio en la nueva casa; distinguidos en nuestras letras unos, alguno eminente en ellas. El que esto escribe recuerda haber visto á todos estos y otros en los interminables días de Mayo y Junio de 1895, de pié, sin descansar, pegando números y signaturas en las guardas de los libros; cargando cual ganapanes con las series ya despachadas para evitar confusiones; y allí en medio de ellos, sucio por el sudor y el polvo que se cortaba en la atmósfera, con un pañuelo de seda rodeado al cuello, á Tamayo trabajando como uno de tantos, levantándose y bajándose, con los anteojos en medio de la frente y lanzando miradas torvas á todo extraño, aunque fuese su amigo, que se atrevía á penetrar en aquel *sancta sanctorum*.

Otro de los grandes servicios que como Director de la Na-

Tamayo para que no dudase en aceptar el cargo: ¡un cargo que colmaría las aspiraciones de la mayor parte de los españoles!

*

cional prestó Tamayo á las letras, consistió en levantar la losa de plomo del abandono oficial que pesaba sobre las obras premiadas en los concursos anuales que viene celebrando la Biblioteca. Así, después de más de veinte años de sueño pudieron salir á luz los dos últimos tomos del Gallardo, colección la más preciosa de nuestra bibliografía; se imprimieron otras muchas obras premiadas como la *Bibliografía numismática española, la Imprenta en Toledo, la Tipografía complutense, el Diccionario biográfico y bibliográfico de autores de la provincia de Burgos, la Bibliografía española de Cerdeña, la Bibliografía madrileña, la Monografía sobre los refranes, adagios y proverbios, la Colección bibliográfico-biográfica de noticias referentes á la provincia de Zamora, la Bibliografía española de lenguas indígenas de América, la Bibliografía hidrológico-médica española* y el *Catálogo de periódicos madrileños desde 1661 á 1870* y otras. A no ser él Director probablemente ninguna de las obras se hubiese publicado. Tamayo compartía con la Biblioteca el cariño de la Academia, así es que no solía faltar un solo día, aun en los primeros meses de su enfermedad.

Acometióle con rudeza á fines del año pasado con grandes dolores articulares, transformados luego en un insomnio pertinaz y dolorosísimo para él y los que le rodeaban. Con diversas alternativas fué luchando con la neurastenia hasta que el lunes 20 de Junio último rindió su espíritu, siempre asistido de la santa compañera de su vida como había sido su más ardiente deseo, expresado en 1878, al dedicarle por segunda vez su gran drama *La Locura de amor*, con estas hermosas palabras:

«Más ha veintitrés años que te dediqué esta obra, escasa de mérito, como todas las mías, pero no escasa de ventura. Traducida está al portugués, al francés, al italiano y al alemán, y aún sigue representándose con aplauso en los teatros españoles.

Encomié al dedicártela tus virtudes: de entonces acá no has vivido sino para seguir dando testimonio de bondad sin límites, de sobrenatural fortaleza, de santa abnegación. Te dije entonces que nunca te faltarían mi amor y mi respeto: no te engañé.

Amalia, esposa mía, angelical enfermera de mis padres, y de los

hijos de mis hermanos, quiera Dios que puedas hacer por mí lo que te ví hacer por otros: quiera Dios que yo logre la dicha de morir en tus brazos.—MANUEL».

Tamayo, según sentencia formulada por muchas y muy autorizadas plumas, es nuestro primer dramático de los tiempos modernos, no por el número de sus obras ciertamente, sino por la calidad. Él mismo, que tantas excelentes cosas dijo, formuló también la razón de su superioridad:

«*El mérito de los escritores no se mide por la frecuencia, sino por la magnitud de los aciertos.*»

FIN

ÍNDICE

SECCIÓN PRIMERA [1]

Páginas.

El supuesto libro de *Las Querellas* del rey D. Alfonso el Sabio.. 5
El trovador Garcí-Sánchez de Badajoz.. 33
Otro imitador de Cervantes en el siglo XVIII. 53
Las imitaciones castellanas del *Quijote*. (Discurso académico). 71

SECCIÓN SEGUNDA

Juan del Encina y los orígenes del teatro español.. 103
I.—Generalidades. 103
II.—Su vida. 115
III.—Obras dramáticas de Encina.. 139
Lope de Rueda y el teatro español de su tiempo. 183
I.—Antecedentes.. 183
II.—Vida de Lope de Rueda. 200
III.—Rueda autor y director de compañías cómicas.. 225
IV.—Obras de Lope de Rueda.. 233
Comedias. 243
Coloquios pastoriles.. 263
Los «Pasos».. 268
Resumen.. 275
Apéndice I.—Descripción bibliográfica de las comedias y coloquios de LOPE DE RUEDA.. 279
Apéndice II.—«Una nueva obra de Lope de Rueda». . 286

[1] Por descuido se omitió esta división en la portada del tomo.

Traductores castellanos de Molière. 291

I. *Le Bourgeois gentilhomme*, pág. 297.—II. *El Avaro*, página 300.—III. *Le mariage forcé*, pág. 308.—IV. *Las preciosas ridículas*, pág. 311.—V. *El amor médico*, página 314.—VI. *George Dandin*, pág. 317.—VII. *El misántropo*, pág. 318.—VIII. *Le malade imaginaire*, página 327.—IX. *Les facheux*, pág. 332.—X. *Tartufe*, página 334.—XI. *Anfitrión*, pág. 340.—XII. *La escuela de las mujeres*, pág. 343.—XIII. *La escuela de los maridos*, pág. 347.—XIV. *El médico á palos*, pág. 355.—XV. *L'Etourdi*, pág. 357.—XVI. *Don Juan*, pág. 361.—Noticias de otras versiones, pág. 361.

D. Manuel Tamayo y Baus (Necrología). 363

OBRAS DEL MISMO AUTOR

El Conde de Villamediana. *Estudio biográfico y crítico con varias poesías inéditas del mismo.* Madrid, 1886, 4.°, 6 pesetas.

Tirso de Molina. *Investigaciones bio-bibliográficas.* Madrid, 1893, 8.°, 3 pesetas.

Vida y obras de Don Enrique de Villena. Madrid, 1896, 8.°, 2 pesetas.

Estudios sobre la historia del arte escénico en España. I. María Ladvenant y Quirante, *primera dama de los teatros de la corte.* Madrid, 1896, 8.°, 2 pesetas.

Estudios sobre la historia del arte escénico en España. II. María del Rosario Fernández *(la Tirána).* Madrid, 1897, 8.°, 3 pesetas.

Iriarte y su época. *Obra premiada en público certamen por la Real Academia Española, é impresa á sus expensas.* Madrid, 1897, 4.° mayor, 15 pesetas.

El supuesto libro de las Querellas *del Rey Don Alfonso el Sabio,* Madrid, 1898, folleto en 4.° (agotado).

Discurso de ingreso en la Real Academia Española. Sobre las imitaciones castellanas del *Quijote.* (No se ha puesto á la venta.)

Don Ramón de la Cruz y sus obras. *Ensayo biográfico y bibliográfico.* Madrid 1899, 4.° mayor, 10 pesetas.

Cancionero de Antón de Montoro *(el Ropero de Córdoba),* poeta del siglo xv. Publicado por primera vez con prólogo y notas. Madrid, 1900, 8.°, 4 pesetas.

Juan del Encina *y los orígenes del teatro español.* Madrid, 1901, 8.°, 1 peseta.

Lope de Rueda *y el teatro español de su tiempo,* Madrid, 1901, 8.°, 1 peseta.

Estudios de historia literaria de España. Tomo I, Madrid, 1901, 8.°, 6 pesetas.

Cancionero inédito de Juan Alvarez Gato, poeta madrileño del siglo xv. Madrid, 1901, 3 pesetas.

Lazarillo de Manzanares, por Juan Cortés de Tolosa, novela del siglo xvii, reimpreso según la edición de 1620. Madrid, 1901, 8.°. 2 pesetas.

PRÓXIMAS Á SER PUBLICADAS

Estudio de historia literaria de España. Tomo II.

Isidoro Máiquez *y el arte escénico de su tiempo.*

Se hallan de venta dichos libros en las librerías de Suarez (Preciados, 48) y Señora Viuda de Rico (Travesía del Arenal, 1) Madrid.

BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 21768 3447

Date Due

All library items are subject to recall at any time.

MAR 0 8 2005		

Brigham Young University